
THE LIBRARY
OF
SARAH COOPER HEWITT
PRESENTED IN MEMORY OF
HER FATHER
ABRAM S. HEWITT
AND HER SISTER
ELEANOR GARNIER HEWITT





PIERRE DESPATYS

Les Musées de la Ville de Paris

PARIS

LIBRAIRIE ARTISTIQUE
G. BOUDET, Éditeur
197, Boulevard Saint-Germain

VENTE EXCLUSIVE
Librairie CH. TALLANDIER
Boulevard Saint-Germain, 197

LES

MUSÉES DE LA VILLE DE PARIS

JUSTIFICATION DU TIRAGE

Il a été tiré de cet ouvrage 510 exemplaires, tous numérotés, savoir :

1 à 10 sur papier des Manufactures Impériales du Japon;
11 à 510 sur papier de la Maison Odent.

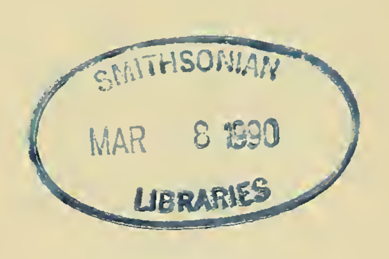
EXEMPLAIRE N° 403

PIERRE DESPATYS

LES
MUSÉES DE LA VILLE DE PARIS

OUVRAGE ILLUSTRÉ DE DIX-HUIT REPRODUCTIONS





PARIS

LIBRAIRIE ARTISTIQUE
G. BOUDET, Éditeur
197, Boulevard Saint-Germain

VENTE EXCLUSIVE
Librairie CH. TALLANDIER
Boulevard Saint-Germain, 197

CHAPITRE PREMIER

Aperçu Général



I

Aperçu Général

La Ville de Paris, comme toutes les grandes cités d'Europe, renferme dans ses murs des richesses artistiques considérables. Les galeries, les expositions de peinture et de sculpture de tout genre y sont ouvertes toute l'année, et, si l'on cite en Espagne, en Hollande et surtout en Italie des musées plus avantagés sous le rapport des tableaux et des statues, Paris n'en est pas moins le centre de lumière, où tout ce qui tient à l'art a sa place largement marquée.

Un fait pourtant doit être noté. Alors que quelques grandes villes européennes ne renferment dans leurs murs tant de trésors, que parce qu'elles sont des capitales, la Municipalité parisienne s'est efforcée de se créer, par ses efforts intellectuels et des sacrifices d'argent, un domaine artistique propre, aussi vaste que varié, lui permettant presque de rivaliser avec l'État.

La Ville de Paris possède en ce moment trois musées, une bibliothèque et un dépôt de ses œuvres d'art. Ce sont : le musée Carnavalet, le musée Cernuschi et le musée Galliera ; la bibliothèque Saint-Fargeau ; quant au dépôt d'Auteuil, sa position éloignée ne lui attire guère de visiteurs. D'ailleurs pour l'instant, il donne un abri à toutes les toiles que la Ville a dû y transporter par suite de la démolition de son pavillon derrière l'ancien Palais de l'Industrie, et l'état provisoire des choses ne permet pas d'y placer une exposition. La seule préoccupation a été de conserver les tableaux dans les meilleures conditions possibles, afin qu'ils ne se détériorent pas avant leur translation dans les musées.

Des groupes de plâtre y fraternisent dans un touchant accord, heureux de l'abri que l'Administration leur réserve en attendant un sort meilleur, un avancement, une place d'honneur dans un square au milieu des gazons ou des fleurs, et, rêvant du moment où les oiseaux viendront leur chanter leurs chansons pendant que les enfants s'ébattront à leurs pieds, ils courbent mélancoliquement leurs échines dans la lumière crue du grand hall qui les reçoit.

Il existe encore deux autres monuments, destinés à devenir des musées de la Ville de Paris.

L'Hôtel Lauzun, situé quai d'Anjou, et le petit Palais des Beaux-Arts, construit récemment aux Champs-Elysées, en façade sur l'avenue Alexandre III.

L'Hôtel Lauzun appartient à l'Ile Saint-Louis qui fut au XVII[e] siècle le quartier de luxe et d'élégance.

Résidence successive de Lauzun, de Richelieu, et, en dernier lieu, du baron Pichon, son propriétaire, le bibliophile bien connu qui y a demeuré pendant plus de cinquante ans, en conservant tous les détails avec amour, il offre un spécimen unique, très complet comme peinture, boiseries, décorations, des magnificences intérieures ornant l'habitation des seigneurs de la cour, sous le règne de Louis XIV. C'est un modèle, le plus rare et le plus complet de l'art décoratif à cette époque.

Baudelaire, Théophile Gautier, Roger de Beauvoir l'ont également habité.

Dans le but d'éviter une dispersion regrettable de richesses artistiques incomparables et d'en offrir la vue et l'étude à la population parisienne, la Ville vient d'acheter l'Hôtel Lauzun aux héritiers du baron Pichon. Des délibérations du Conseil municipal des 24 mars, 26 juin, 12 juillet et 15 décembre 1899 consacrent cet heureux achat.

Quant au petit Palais des Champs-Élysées, qui sera le musée le plus complet de toutes les œuvres d'art appartenant à la Ville de Paris, chacun se plaît à en admirer, dès maintenant, le style gracieux, les élégantes proportions et l'aménagement intérieur aussi original que bien approprié à sa destination artistique.

Les trois musées actuels de la Ville de Paris sont bien différents de caractère, d'aspect et d'attributions.

L'hôtel Carnavalet, dans la rue de Sévigné, en plein Marais, c'est-à-dire dans ce vieux Paris que n'ont point encore trop percé les travaux d'embellissement et surtout d'assainissement que tente de nos jours toute ville qui se respecte, semble être l'écrin rêvé pour un musée des restes du Paris d'autrefois et, dès l'entrée, on est saisi, dans la cour toute pavée, du recueillement que l'on éprouve en face des choses du passé. C'est tout naturellement avec joie que l'on quitte à la porte les préoccupations de l'existence actuelle pour se retremper dans ses souvenirs et se laisser aller à toutes les évocations de l'histoire. Sans doute, la vie bourdonnante est

là qui vous guette à la sortie et même les bruits de ce coin laborieux et industrieux passent bien encore par-dessus les murs, pour vous rappeler à la réalité ; évidemment, les lourds camions et les omnibus, modernes carrosses, ne se gênent pas pour faire vibrer par leurs trépidations les vieilles pierres habituées dans leur jeunesse à plus de ménagement, mais l'impression, dès le seuil, est assez vive pour tout faire oublier et vous laisser jouir en curieux émotionné, des richesses artistiques si ingénieusement réunies.

Autre calme ! Au coin de ce délicieux mouchoir de poche, si festonné, brodé et paré qu'on appelle le parc Monceau, s'élève, massif, une maison d'apparence, j'allais dire bourgeoise. La grande baie du milieu, la simplicité des fenêtres et de toute l'architecture, frappent parmi tous ces hôtels qui entourent le jardin comme une série de bonbonnières luxueuses, et pourtant, si l'on en levait les couvercles, dans aucune on ne trouverait réunies des richesses comparables à celles de la collection unique que M. Cernuschi a léguée à la Ville de Paris. Donc ici, rien dans l'extérieur, à part deux gros monstres en bronze à gueule terrifiante, ne nous avertit de ce qu'on peut voir et le drapeau tricolore qui flotte sur l'hôtel de l'avenue Velasquez semble tout étonné et tout heureux de se trouver dans ce coin de Paris. En fait, il n'est point d'endroit plus recueilli et je ne sais pas de plus jolie retraite offerte à des bonzes exilés et à des Boudhas arrachés à leurs temples, afin de leur permettre de continuer leurs rêves.

Dans un tout autre quartier, s'élève en amphithéâtre le musée Galliera. Différence absolue ici avec les deux autres. Ce n'est plus le vieil hôtel encore tout imprégné de la vie passée, ni l'habitation moderne qui, sous des apparences simples, cache des trésors; c'est le musée largement construit : de l'air, de l'espace, une conception architecturale grandiose, un jardin habilement dessiné, tout contribue à mettre l'édifice en valeur et de fait, dans son cadre, au milieu de ce quartier où les

VUE DES SALONS

(*Hôtel de Lauzun*)



Barry, phot. et imp. Paris

immeubles neufs et riches abondent, le musée Galliera fait grande figure.

Malheureusement, il s'est trouvé dès sa naissance aux prises avec les difficultés de la vie et, pour l'instant, il est comme un corps sans âme ou plutôt comme un splendide écrin pour une parure complète dans lequel on aurait placé une simple paire de pendants d'oreille. Il vaut mieux et l'idée d'en faire un musée d'art industriel lui assure un brillant avenir, surtout de nos jours, où tout ce qui touche à cette production a pris tant de développement.

Ainsi qu'on peut en juger, ce n'est pas la place qui manque et les acquisitions, les commandes ou les dons pourront encore pendant longtemps venir grossir le nombre des collections déjà abondantes, sans se trouver à l'étroit, car, si souvent la Ville est obligée d'organiser des concours ou de faire des achats d'œuvres d'art, il arrive fréquemment aussi qu'elle s'enrichit par des donations.

C'est par testament que la Ville a acquis les immeubles des musées Galliera et Cernuschi. C'est de la même façon que les ensembles de bronzes et de porcelaines chinoises ou japonaises, sont arrivés entre les mains de la Municipalité. De même encore à l'hôtel Carnavalet, outre les grandes collections qui forment des galeries à elles seules, il y a des séries complètes dues à la générosité des donateurs, telles sont les faïences de M. de Liesville et bien d'autres. Enfin, il y a ceux qui ne donnent qu'un objet, objet qui souvent a plus d'intérêt à lui tout seul que toute une série, tel le portrait de Mme Geoffrin, que la baronne Nathaniel de Rothschild vient de léguer à Carnavalet et que l'on attribue à Chardin.

« Tous les jours, nous disait M. Cain, l'éminent conservateur du musée, nous recevons des cadeaux. Tantôt, c'est un visiteur attiré par tous ces souvenirs du vieux Paris et du Paris révolutionnaire, qui nous donne un bibelot ; tantôt, il s'agit d'un tableau qu'on nous abandonne gracieusement, chacun cherchant à contribuer à l'ensemble, et ils sont nombreux ceux qui s'intéressent à Paris. »

Un autre moyen d'acquérir, le plus commun et le plus agréable à la fois, c'est de commander. Donc la Ville de Paris fait des commandes, soit en s'adressant directement à de grands artistes, c'est ainsi que fut exécutée la décoration de l'Hôtel de Ville, soit, au contraire, par concours [1].

La quatrième commission du Conseil Municipal, qui s'occupe des Beaux-Arts, désirant faire exécuter des panneaux décoratifs, décide d'ouvrir un concours : les esquisses sont examinées et le classement a lieu ; des primes sont distribuées aux deux ou trois premiers artistes dont les ébauches appartiennent à la Ville de Paris qui les range dans ses cartons, formant ainsi une collection très intéressante de tout ce qu'elle a commandé. Vient ensuite l'exécution confiée au candidat classé premier. Mais, comme il arrive souvent que le second a une réelle valeur et que les travaux de ce genre rentrent dans le même ordre d'idées (décoration de mairies en général), on retient son nom et on lui réserve le premier ouvrage à venir. C'est ainsi qu'un artiste ayant concouru pour la mairie de Vincennes se vit chargé d'orner les murs de celle de Montrouge. C'est une économie, puisque dans un seul concours on a pu juger deux talents.

Un autre genre de commande, et non des moins intéressants, est celui que fait le musée Carnavalet. Chaque fois qu'un coin pittoresque ou caractéristique de Paris doit être transformé, la Commission du vieux Paris prévient Carnavalet. Le conservateur va alors trouver l'artiste qu'il juge le mieux capable de comprendre et de représenter exactement ce qui va disparaître et lui en demande une ou plusieurs études. C'est ainsi que nous sommes enrichis d'une série de toiles curieuses au point de vue peinture d'abord et documentaire ensuite. La note est bien plus artistique et donne une idée plus vivante que la photographie.

Ah! si l'on avait eu cette idée du temps de M. Haussmann, que de

[1] La Ville se réserve toujours la propriété absolue des œuvres commandées par elle.

trésors on eût recueillis! Mais il semble qu'à cette époque, les amis du vieux Paris qui s'émiette un peu tous les jours sous la pioche des démolisseurs, n'avaient que les livres pour exprimer leurs doléances! Ils n'avaient pas encore pensé à unir leurs efforts pour la conservation du passé et à se constituer en société protectrice des vieux monuments.

Les graveurs aussi reçoivent des commandes; tout ce que la Ville achète sera gravé un jour; gravés aussi les tableaux qui intéressent la Ville, quand elle ne peut les acheter : c'est dire les nombreuses collections qu'elle possède dans ses cartons.

Enfin, tous les ans, la Ville de Paris, représentée par sa quatrième Commission, se rend aux deux grandes expositions de peinture et de sculpture pour y faire ses acquisitions. Différant en cela de l'État qui, avant les salons, sait déjà ce qu'il y a de bien par les visites des inspecteurs des Beaux-Arts dans les ateliers, elle arrive souvent en retard dans l'achat des œuvres qui lui plaisent et que l'État a déjà acquises. La primeur de l'art lui est ainsi enlevée et elle n'entre en possession des objets dignes de sa renommée qu'à prix d'argent.

Il paraît, en effet, qu'elle est plus généreuse que l'État. Les artistes ne s'en plaignent pas. Être payés par l'un ou par l'autre, pourvu qu'ils soient payés et grassement payés!

Quant aux œuvres de sculpture qui sont achetées tous les ans par la Ville, elles sont moins favorisées que les tableaux qui entrent d'emblée dans les musées. On acquiert les maquettes en plâtre que l'on envoie faire un stage à Auteuil.

Pendant une année, elles sont là à attendre la décision de la Commission, ne sachant si elles deviendront bronze aux reflets mordorés ou marbre à la blancheur étincelante, se contentant d'être du pauvre plâtre, recouvert de poussière. Iront-elles dans un musée chauffé l'hiver, affronter les critiques des visiteurs badauds, mèneront-elles la vie de

plein air ou les sortira-t-on deux ou trois fois l'an pour les fêtes officielles ?

Un bout de rue, un square, une mairie, un foyer de théâtre municipal, quel sera le port où tu échoueras, ô statue, semeur, guerrier ou joueur de flûte, Vénus, Naïade ou mère nourricière? La quatrième Commission seule le sait avec les deux cent mille francs dont dispose le budget des Beaux-Arts.



CHAPITRE II

Le Musée Carnavalet

ET LA

Bibliothèque Le Pelletier Saint-Fargeau



II

Le Musée Carnavalet

et la

Bibliothèque Le Pelletier Saint-Fargeau

Ce fut par un achat que la Ville de Paris devint propriétaire de l'hôtel Carnavalet. Un jugement, rendu à l'audience du Tribunal Civil de première Instance de la Seine, en date du 7 novembre 1866, relate cette acquisition faite, moyennant le prix de 900,000 francs, aux consorts Verdot.

Jusqu'en 1872, l'hôtel de la rue de Sévigné ne semble pas avoir eu de destination précise, mais l'intérêt qui se rattachait au monument,

par les souvenirs historiques et surtout le caractère très artistique répandu dans toute son architecture, le recommandait plus particulièrement à l'attention.

Voici, d'après une notice officielle, quels en furent les propriétaires et par quelles mains l'hôtel Carnavalet passa avant d'arriver à être possédé par la Ville de Paris.

Jacques des Ligneris, seigneur de Crosne, président au Parlement de Paris, acheta en 1544, dans les terres de labour appartenant au prieuré de Sainte-Catherine, un emplacement sur lequel il fit construire, par Pierre Lescot, un hôtel achevé plus tard par Jean Bullant et que Jean Goujon fut chargé de décorer.

Tout récemment, le marquis des Ligneris, descendant du premier propriétaire de l'hôtel Carnavalet, avisait le conservateur de la Bibliothèque St-Fargeau, qu'il tenait à sa disposition des documents retrouvés dans des papiers de famille et se rapportant à l'hôtel que possède actuellement la Ville de Paris.

Cette maison, à peine terminée à la mort de son propriétaire en 1556, comprenait le bâtiment principal en façade sur la cour ainsi que les trois autres corps de logis, affectés aux communs, mais élevés alors d'un rez-de-chaussée seulement.

En 1576, l'hôtel fut vendu par Théodore des Ligneris, fils du président, à Françoise de Kernevenoy, veuve du gouverneur du roi Henri III, dont le nom breton a été francisé et transformé en celui de Carnavalet.

De cette époque datent certains ornements de façade, notamment le masque de Carnavalet, sculpté sous les pieds de la figure qui décore la clef de la porte principale.

Grâce à des titres de propriété absolument authentiques, on sait maintenant que Mme de Carnavalet revendit, en 1602, à Florent d'Argouges, trésorier général des maisons et finances de Marie de

Médicis, un hôtel qui, dans les plans publiés par Jean Marot en 1640, porte le nom d'hôtel d'Argouges.

L'intendant des Finances Claude Boislève qui l'acheta en 1654, confia à François Mansard la mission de transformer et de compléter l'œuvre de Bullant et de Pierre Lescot. Ce travail, achevé en 1661, eut pour effet d'augmenter d'un étage le bâtiment de la rue des Cultures-Sainte-Catherine (rue de Sévigné) ainsi que les ailes en retour. Toutefois, Mansard respecta l'ancien portail de la façade datant du XVIe siècle.

Après la chute de Fouquet, qui entraîna Claude Boislève dans sa disgrâce, l'hôtel, à peine terminé, fut saisi par un arrêt de la Cour de justice du 18 juillet 1662 et adjugé au Roi au prix de 100,000 livres.

Malgré les vives protestations et les revendications persistantes de Claude Boislève, alors détenu au Petit Châtelet, la propriété de la maison fut transférée en 1667 à Gaspard de Gellier, conseiller au Parlement, qui la loua d'abord à M. de Lillebonne, puis, ensuite en 1667, à Mme de Sévigné. Cette dernière ne quitta Carnavalet qu'en 1696, date de sa mort.

Mais déjà à cette époque, en 1694, l'immeuble avait passé aux mains de Brunet de Rancy, receveur général des Finances, qui l'habita dans la suite et le donna en 1717 à sa fille, mariée à Armand de La Briffe, conseiller d'État qui devint intendant de Bourgogne.

L'hôtel Carnavalet, dont les aménagements intérieurs avaient été considérablement embellis par M. de Rancy, resta dans la famille de La Briffe jusqu'en 1776, époque à laquelle il fut acquis par M. Bellanger, conseiller d'État, qui le donna à son neveu, Dupré de Saint-Maur, conseiller au Parlement.

La Révolution Française y installa ensuite la Direction de la librairie et l'École des Ponts et Chaussées, qui demeura dans l'hôtel jusqu'en 1830. De cette époque jusqu'en 1860, il fut successivement occupé par l'institution Lyevens et par l'institution Verdot.

Ainsi qu'on peut le voir, la nouvelle acquisition de la Ville de Paris avait été, jusqu'à la fin du siècle dernier, habitée par des gens de robe et surtout par des financiers, au milieu desquels se dresse la figure de Mme de Sévigné qui y vécut pendant vingt-neuf ans.

Puis, au commencement du siècle, l'hôtel prend une autre destination, on y établit des services publics, et déjà une première fois les livres y font leur apparition pour bientôt céder la place à des écoles gouvernementales et particulières, et c'est dans ces mêmes murs où vivait naguère celle qui tenait une si large place dans les Lettres que venait s'instruire et apprendre à la connaître toute une génération d'écoliers.

Une seconde fois, les livres devaient tenter l'assaut du vieil hôtel, et y rentrer en triomphateurs, non plus des livres administratifs, non plus en service public, mais déjà en bibliothèque historique.

En 1872, après que la bibliothèque historique de la Ville de Paris eut disparu dans l'incendie de l'Hôtel de Ville, M. Cousin vint offrir sa magnifique collection composée de 10.000 volumes ayant trait à l'histoire de Paris et à l'époque révolutionnaire en particulier.

Un pareil don, au lendemain du jour où tant de richesses étaient anéanties, fut accueilli avec reconnaissance par la Ville qui nomma immédiatement M. Cousin conservateur de sa propre bibliothèque et lui confia le soin de l'organiser à l'hôtel Carnavalet, afin d'en faire une collection.

M. Cousin n'était pas seulement un érudit et un bibliophile remarquable, il eut l'idée fort intéressante de créer à côté de sa bibliothèque proprement dite, un musée qui, dans son esprit, devait être une justification de tous les faits que contenaient ses livres.

La conception était fort curieuse et la Ville de Paris ayant donné toute licence à l'organisateur pour la développer, c'est ainsi que l'on vit se grouper peu à peu toutes sortes de pièces, qui n'avaient

qu'un lien commun, l'histoire de Paris et de la Révolution Française.

Ainsi qu'on le voit, l'idée du musée était née du cerveau d'un bibliophile qui y attachait uniquement de l'importance parce que ce qu'il y réunissait venait corroborer l'histoire de Paris, la compléter et fixer par des images tout ce que les livres racontaient. Aussi, remarquait-on des choses sans valeur, des peintures n'ayant rien d'artistique, réunies avec joie par M. Cousin, comme relatives au même sujet.

Un appoint considérable fut apporté par M. de Liesville, qui ajoutait une nouvelle bibliothèque de 10,000 volumes, plus un ensemble de bibelots touchant directement à la Révolution Française et surtout une collection incomparable de faïences d'art qui ont donné à l'embryon de musée créé par M. Cousin un essor considérable. M. de Liesville fut adjoint à M. Cousin et tous deux continuèrent leur œuvre. Une grande partie du musée actuel a donc été donnée par M. de Liesville qui abandonna à la Ville des richesses considérables.

Le nombre étendu des nouvelles acquisitions, tant au point de vue des livres qu'à celui des objets, fit que l'on commençait à se trouver à l'étroit dans l'hôtel Carnavalet. Un plan du musée en 1889 indique bien que les salles de la bibliothèque tiennent une place à peu près égale à celle du musée proprement dit.

Pourtant, les choses restèrent dans la même situation jusqu'en 1894. On continuait à faire entrer volumes et tableaux, bibelots et faïences, estampes et objets du temps passé, reléguant des livres au grenier sans pouvoir laisser le public en jouir et en profiter.

M. Cousin s'était adjoint M. Faucou que l'on avait nommé sous ses ordres et qu'il avait désigné d'avance pour le remplacer à sa mort. Ce fut ce qui arriva en 1894. M. Faucou devint conservateur.

D'une érudition remarquable, le nouveau directeur sut continuer l'œuvre de son prédécesseur. Son esprit largement ouvert et curieux de tout ce qui touchait à l'histoire de la Ville de Paris et à la Révolution sut

réunir quantité de documents nouveaux. Il était à l'affût de tout et ce qui se rapportait de loin ou de près à Carnavalet ne lui échappait pas. En outre, le côté collectionneur qui dominait en lui, lui permit de réaliser souvent d'heureuses acquisitions.

Il arrive parfois qu'un musée de souvenirs suit l'impulsion que le conservateur lui donne et qu'il reflète l'esprit de celui qui est chargé de le diriger. Lorsqu'on visitait Carnavalet du temps de M. Faucou, cette impression se dégageait bien nette qu'on entrait chez un riche collectionneur, que toutes les salles renfermaient des richesses, mais qu'on ne savait par quel côté commencer pour les admirer.

Sans doute, ce n'était pas comme chez certains marchands de choses anciennes où sont entassés les objets les uns sur les autres ; il y régnait un certain ordre, mais c'était surtout dans l'esprit du conservateur que les objets étaient classés. La visite du musée, dirigée par M. Faucou lui-même, changeait absolument la manière de voir ; il allait, venait, savait faire remarquer tel tableau et, en érudit passionné, il vous expliquait l'histoire de tous les objets intéressants ; lorsqu'au contraire on visitait seul, on pouvait passer à côté de richesses et de bibelots très curieux sans même s'en apercevoir ; rien ne frappait l'œil ou l'attention et les collections ne prenaient d'attrait que par le commentaire qu'il en faisait ; alors, il est vrai, tout s'animait et devenait singulièrement attrayant.

Sous la direction de M. Faucou, direction qui fut trop brève, les livres eurent de durs moments à passer. L'activité du conservateur s'en prenait souvent à eux et des salles entières étaient déménagées avec une extrême facilité, ce qui n'était certes pas pour jeter un peu de clarté et d'ordre dans ces énormes quantités de volumes.

Lorsque M. Faucou vint à mourir, le Préfet de la Seine, dans le courant du mois d'avril 1897, nomma M. Le Vayer conservateur de la

bibliothèque et du musée, mais lui adjoignit M. Cain pour le musée proprement dit.

Une chose curieuse arriva alors : le musée que son véritable fondateur M. Cousin avait créé dans le but de venir compléter sa collection de livres avait, en quelques années, pris un développement extraordinaire. Son extension devint telle que non seulement il égalait en richesses la bibliothèque elle-même, mais encore qu'il semblait vouloir progresser à son détriment. Aussi bien, le local devenait absolument insuffisant : à chaque instant, on était obligé de reléguer quelque objet dans les greniers et cet état de choses était aussi nuisible pour l'une que pour l'autre collection.

Ce fut à ce moment que, le 14 décembre de la même année, une décision du Conseil Municipal sépara définitivement les deux services; M. Le Vayer continuait à régner sur les livres, M. Cain était nommé conservateur du musée Carnavalet.

En même temps, le transfert de toute la bibliothèque était décidé dans l'hôtel Saint-Fargeau, quelques maisons plus loin. On dépossédait les volumes de leur local et le musée qui avait grandi à leurs côtés les chassait maintenant, les forçant à trouver un autre refuge. Ils ne perdirent pas au change.

Lorsque M. Cain prit la direction du musée Carnavalet, il se rendit compte du changement qu'il fallait y opérer et la valeur artistique qui s'attachait à son nom était la meilleure garantie que ce travail serait mené à bonne fin.

A vrai dire, jusqu'alors, le musée s'identifiait peut-être un peu trop avec la personne de ses conservateurs, qui le connaissaient dans ses coins et recoins; mais la compréhension n'en était pas familière au public qui s'y trouvait à chaque instant dérouté.

Il fallait y imposer un programme clair et précis, dont les grandes lignes devaient rester immuables et qu'on s'astreindrait à suivre dans l'avenir.

L'état dans lequel se trouvait Carnavalet était celui d'un dépôt où sont réunies et amoncelées quantité de choses, mais, sans aucun ordre apparent, sans autre logique que celle du bon plaisir de savants et d'érudits bibliophiles, à qui échappait le sens pratique de l'exposition et de la mise en valeur des objets.

De nos jours, à Paris surtout, on est frappé du développement qu'a pris cette notion. Depuis quelques années, une transformation complète s'est produite. A chaque instant, il s'ouvre un nouveau magasin dont il semble que le seul but soit de procurer le régal des yeux; les devantures sont des merveilles d'élégance. Les cafés et les restaurants ont décidé de rivaliser de bon goût, et n'a-t-on pas cité, il y a peu de temps, une brasserie dont les murs avaient été décorés par des artistes fort connus. Sans doute, on aurait le droit de m'accuser de paradoxe si j'osais prononcer le mot Esthétique en l'appliquant à tous les étalages de notre grande cité, mais c'est une des caractéristiques de la vie parisienne que l'ingéniosité avec laquelle les choses y sont présentées.

Il n'y a guère de spectacle plus agréable pour l'œil que celui des magasins au moment du jour de l'an, lorsque ce souci d'attirer l'attention est poussé à l'extrême.

Nous sommes très gâtés sous ce rapport et il suffit d'aller dans n'importe quelle grande capitale pour se rendre compte de notre supériorité et de notre goût. L'évolution est curieuse à constater lorsqu'on se reporte à ce qu'étaient les grandes vitrines de bijouterie au Palais-Royal, comparées aux installations luxueuses de nos jours. On se rappelle encore les grandes boutiques de fleurs d'autrefois, et on voit ce que sont actuellement ces temples où croissent en plein hiver les plantes les plus délicates. L'œil est attiré, séduit par toutes ces merveilles et le spectacle de la rue prend alors de l'intérêt.

N'est-il point préférable de partager cette nouvelle manière de voir,

à condition toutefois que l'objet présenté mérite par lui-même tous les efforts qu'on tente pour le mettre en valeur ?

Il semble que cette préoccupation soit entrée également dans l'esprit du nouveau conservateur. Et là, d'ailleurs, il avait suffisamment d'étoffe pour tailler dans le grand et rendre son programme aussi attrayant que possible. L'idée était parfaitement juste. « Je voudrais, disait M. Cain, que le public entrât dans l'hôtel en badaud et qu'il en sortît intéressé, surpris et charmé; que la leçon de choses qu'il a sous les yeux ne lui fût pas maussade, et qu'il s'instruisît sans le vouloir, presque en s'amusant; qu'il eût le désir d'y revenir et d'amener ses amis pour passer quelques heures agréables. »

La conception était assez originale et séduisante pour mériter d'être mise en pratique et la Ville de Paris ne pouvait faire un meilleur choix pour l'exécuter.

A vrai dire, le musée existait, le fonds y était, il s'agissait de classer le tout et d'y donner l'attrait. C'est ce qu'a excellemment compris et su faire M. Cain.

Dans une note artistique très développée, il a repris tous les riches éléments qu'il avait sous la main. Il les a passés au creuset, et les a coulés dans un nouveau moule. Travail de réorganisation, travail de présentation qui s'est fait dans des conditions de rapidité qui témoignent de l'intérêt qu'il suscitait.

Actuellement, le public peut se rendre compte facilement de toutes les richesses que contient Carnavalet. Elles lui sont présentées avec une logique qui fait que son attention n'est plus éparpillée, et qu'il se promène sans fatigue avec un plaisir toujours croissant au milieu des nouvelles salles, prenant goût à repasser dans sa mémoire l'histoire du vieux Paris qui défile sous ses yeux, racontée par le bibelot et l'image,

Le musée Carnavalet actuel occupe un terrain donnant sur la rue de Sévigné, sur la rue des Francs-Bourgeois et sur la rue Payenne.

Le quatrième côté de ce quadrilatère est adossé à des maisons particulières.

L'ancien hôtel proprement dit ne comprend que les quatre bâtiments entourant la cour d'entrée, la seconde cour intérieure a été formée par des galeries reliant entre eux trois pavillons provenant du vieux Paris démoli et qu'on a reconstitués en cet endroit. La dernière partie du premier étage donnant sur la rue des Francs-Bourgeois est même de construction toute récente et a permis d'établir toute une salle où prend place une série très curieuse de tableaux.

La façade donnant sur la rue de Sévigné est décorée d'attributs et de sculptures. Après avoir franchi la porte d'entrée, ornée d'une menuiserie du XVIIIe siècle, on pénètre sous une voûte qui donne sur une cour pavée, entourée de vieux bâtiments; au rez-de-chaussée et au premier étage, de grandes fenêtres à petits carreaux portant des sculptures, ornements et statues, qui montrent avec quel soin les détails avaient été exécutés et qui permettent de juger les chefs-d'œuvre de Mansard et de Jean Goujon.

Au-dessus de la porte d'entrée, un fronton représentant deux grandes Renommées assises portant des palmes et accostant une clef dont la figure absente pour l'instant représente l'Autorité.

Au fond de la cour, les corps de logis où sont installées, en bas, les salles d'exposition; au premier étage, le cabinet des estampes et le bureau du conservateur.

Devant les deux bâtiments latéraux, au bout, se trouvent deux petits escaliers donnant accès à des portes, celle de gauche ouvrant sur le grand escalier qui conduit au premier étage. Ces portes sont ornées d'une corniche due à Jean Goujon et composée de deux Génies assis et tenant des torches.

Au premier étage, le bâtiment de gauche ouvert par de larges fenêtres à peu près pareilles à celles de droite, contient des bas-reliefs

personnifiant les déesses de l'antiquité, Junon, Diane, Hébé, Flore.

Des figures sont également sculptées au premier étage du bâtiment du fond de la cour. Elles représentent les Saisons et sont aussi attribuées à Jean Goujon. Pourtant, tout porte à croire qu'elles ne sont pas dues au ciseau même du sculpteur, mais à celui des élèves qu'il faisait travailler sous sa direction.

Dans le corps de logis de la rue de Sévigné, au-dessus de la porte d'entrée, une étroite fenêtre avec ses petits carreaux verdâtres, c'est la fenêtre de l'oratoire de Mme de Sévigné.

La seconde cour plantée est entourée de galeries modernes reliant entre eux trois pavillons.

Le pavillon de Choiseul, que l'on a reconstruit contre les propriétés voisines, provient d'un ancien hôtel démoli, lors du percement de la rue du Quatre-Septembre.

Sa façade, qui donne sur le jardin, est formée d'une grande baie au rez-de-chaussée et d'une autre au premier étage, divisées par des colonnes et flanquées de pilastres ; on y trouve une belle panoplie d'attributs guerriers. Le tout est couronné d'un comble à la Mansard, percé d'une lucarne en pierre.

Dans le rez-de-chaussée de ce pavillon, sont exposés des objets provenant de l'époque gallo-romaine ; au premier étage, au contraire, se trouve un salon central, surélevé de quelques marches ; il occupe le milieu de la galerie révolutionnaire, appelée galerie de Liesville. On y a réuni des boiseries d'une délicatesse remarquable ; ce sont des panneaux en bois ciré ; le motif est Louis XV. On les a trouvés dans l'hôtel des Stuarts, rue Saint-Hyacinthe-Saint-Michel. Les glaces elles-mêmes sont ornées de sculptures très fines, en forme de feuilles de palmiers, venant rejoindre des trumeaux entourés de guirlandes de fruits.

Le plafond de cette pièce est d'une autre époque, il provient, paraît-il, du salon d'un ancien petit hôtel de la rue Blanche, qui fut démoli lors de

la construction de l'église de la Trinité. Ce plafond est exécuté à la manière de Boucher. Les rinceaux qui l'entourent sont d'ailleurs assez insignifiants. Il fut restauré par M. Maillot.

Parallèlement au pavillon principal et donnant sur la rue Payenne, s'élève le pavillon dit du Bureau des Marchands Drapiers. Il était situé autrefois rue des Déchargeurs et a été réédifié à cette place par l'architecte Roguet, d'après les dessins de Jacques Bruant qui le construisit sous Louis XIII.

Ce bâtiment comprend un rez-de-chaussée et deux étages carrés avec des combles au-dessus. Le rez-de-chaussée est surélevé de terre par un perron de trois marches. Il comprend trois arcades avec des portes-fenêtres à petits carreaux. Au premier étage, dans la partie du milieu, un grand motif décoratif repose sur des piédestaux. On y remarque des petits génies tenant d'une main des attributs nautiques et de l'autre une banderolle avec la devise « *Fluctuat nec mergitur* » ; au-dessus, un grand cadre de forme circulaire renfermant le vaisseau de Paris.

Ce pavillon, qui prend jour sur la rue Payenne, contient au premier étage toutes les boiseries de la chambre à coucher de l'hôtel Dangeau, place Royale. Aux quatre angles, s'ouvrent quatre portes surmontées de panneaux ornés de têtes de femmes symbolisant la Musique, la Comédie, l'Astronomie et la Peinture. La gorge du plafond, décorée aux quatre angles de génies à cheval sur des aigles, renferme une grande peinture allégorique à peu près disparue et qui semble difficile à réparer. Les boiseries de cette pièce, curieuses comme disposition puisqu'elles semblent représenter de grandes écailles dorées, sont d'ailleurs en assez mauvais état.

Enfin, le troisième bâtiment, qui fait pendant au pavillon de Choiseul, est l'arc de Nazareth. Il avait été construit sous le règne de Henri II pour faire communiquer l'hôtel de la Cour des Comptes avec les archives situées de l'autre côté de la cour de Nazareth, dans la Cité. Cette arcade

SALLE DES BOISERIES BLANCHES

(Musée Carnavalet)



Barry, phot. et imp. Paris

donne sur la rue des Francs-Bourgeois et est fermée par une énorme grille.

Au premier étage, une petite pièce, surélevée de quelques marches par rapport à la galerie qu'elle coupe en deux, ne renferme rien de saillant au point de vue décoration.

Ces trois pavillons sont reliés entre eux par des halls dans lesquels on a aménagé des salles d'exposition pour le musée.

La cour intérieure, formée par ces trois corps de bâtiments et le pavillon central, était occupée par un jardin dans lequel on avait rassemblé des restes du vieux pavé de Paris et des fragments d'architecture. Depuis quelque temps, on eut l'idée d'y dessiner un jardin à la française, représentant ces grandes arabesques Louis XIV, tracées avec du buis et qui donnent ainsi un caractère de reconstitution intéressant.

Voilà très succinctement décrit l'extérieur et l'ensemble des bâtiments qui composent le musée Carnavalet [1].

Tel qu'il est, surtout depuis que les livres ont émigré à l'hôtel Saint-Fargeau, il reste assez d'espace pour bien mettre en valeur les éléments de toutes sortes que la Ville de Paris, par son choix éclairé, sait y réunir pour refaire son histoire et la suivre pas à pas à travers les siècles.

Après avoir monté l'escalier de pierre à rampe en fer forgé, on arrive au premier étage; sur le palier, s'ouvre une porte monumentale du XVI[e] siècle en bois sculpté conduisant aux nouvelles galeries.

Je n'ai pas ici d'ailleurs la prétention de vouloir entrer dans le détail de toutes les richesses que contient l'hôtel Carnavalet. Un volume n'y suffirait pas et, dans un aussi rapide aperçu, une pareille nomenclature serait déplacée; le cabinet des estampes qui dans les derniers partages opérés par la Ville est resté au musée, n'est même pas encore classé entièrement.

(1). Nous avons eu recours pour tout ce qui regarde la partie technique de l'architecture à la notice sur Carnavalet contenue dans l'*Inventaire des œuvres d'art de la Ville de Paris*.

Maintenant que les collections commencent à être rangées, le travail du catalogue est commencé ; mais, malgré la compétence de ceux qui ont bien voulu entreprendre cette œuvre importante, on ne peut avancer que lentement, un pareil ouvrage nécessitant des recherches et des travaux considérables.

Voici quel a été l'ordre adopté par la nouvelle direction.

Une histoire de Paris par les tableaux, puis, le groupement dans chaque pièce de tout ce qui se rapporte à une époque déterminée ; groupement logique et qui permet d'embrasser d'un seul coup d'œil tous les documents que le musée possède sur chaque période historique et révolutionnaire.

Les nouvelles galeries, qui s'élèvent le long de la rue des Francs-Bourgeois, ont été affectées à l'histoire de la Ville de Paris à travers les âges. Ce sont toutes les phases de Paris depuis Lutèce jusqu'à nos jours, racontées par le pinceau. Une des plus curieuses séries, à titre documentaire, est l'ensemble, sur ce sujet, des peintures exécutées par les frères Raguenet, du XVIIe siècle et retrouvées dans la galerie des bains de la « Samaritaine ». Ces peintres faisaient assez exactement le même métier que, de nos jours, les photographes de la rue de Rivoli qui vendent aux étrangers des vues de la Ville de Paris et de ses monuments. L'habitude des Raguenet était de prendre quelques coins de Paris et de les reproduire indéfiniment par la peinture ; mais les choses ne pouvaient aller vite avec cette façon de procéder, c'est ce qui explique comment on a trouvé, peintes par le même auteur, plusieurs vues de la place de Grève, par exemple, à une ou deux années de distance. On y voit aussi des toiles anciennes d'Hubert Robert, des peintures sur cuivre et dont le sujet est presque toujours, la place de Grève, le Pont-Neuf et les rives de la Seine, avec la tour du Louvre et la tour de Nesle. Dans la pièce formée par l'arc de Nazareth, on remarque des dessins de Saint-Aubin et toute une collection de boutons d'habits avec des vues de Paris. Enfin,

les tableaux représentant les transformations du Paris actuel dont j'ai déjà expliqué l'origine. Dans une vitrine, tout un service à thé et à chocolat, de Sèvres, représentant les vues de Paris.

La salle du centre du pavillon des Drapiers, outre ses boiseries et ses tapisseries, vient de recevoir un des plus inestimables dons, l'effigie en cire d'Henri IV, que M[me] Desmottes a bien voulu remettre dernièrement à Carnavalet en souvenir de son mari. Ce buste, un des deux seuls subsistant à l'heure actuelle, est attribué à Michel Bourdin.

Les faïences révolutionnaires et *au ballon* de M. de Liesville sont contenues dans la pièce contiguë, où sont transportées les boiseries provenant de la salle à manger de l'hôtel Dangeau. Les peintures du plafond sont dues à Lebrun, et, plus heureuses que celles de la chambre à coucher, ont pu être restaurées par M. Maillot.

Puis, c'est l'escalier conduisant aux galeries du bas, où sont exposés les objets de la période gallo-romaine et sur les murs duquel on a réuni toutes les enseignes du temps passé, des hosteliers, des marchands de vins, des charrons, etc. ; elles sont en fer forgé, et se détachent en dentelles noires sur le rouge sombre de la muraille.

Dans la galerie de la Révolution, presque entièrement donnée par M. de Liesville, on a procédé par ordre méthodique. En haut les faïences, vaisselles de l'époque, avec les emblèmes de la Révolution ; les portraits des hommes célèbres ; au-dessous, dans les vitrines, tous les bibelots de l'époque, les insignes, les médailles, les plaques, les décorations, des vitrines d'éventails, de montres, de boutons, les bagues de doigts de pieds des merveilleuses ; enfin, tous les autographes du temps.

La grande salle de la Bastille, avec ses panoplies d'épées, ses coffres, ses ferrures, les tables des Droits de l'homme qui étaient dans la salle de la Convention, le buste officiel de Marat, les drapeaux des sections révolutionnaires et tous les documents se rapportant à l'ancienne prison, des ordres autographes du roi Louis XVI.

Dans la pièce contiguë, tout ce qui touche à Napoléon Ier, entre autres la carte de la campagne de Prusse et le nécessaire de toilette de l'Empereur.

Des salles, aux boiseries nouvellement installées, contiennent dans des vitrines copiées sur des sculptures anciennes, toute une collection de costumes des temps passés donnée par M. Cain; robes en mousseline, en soie, habits à queue des incroyables, capotes et bonnets d'antan, gants à paillettes, peignes de femmes, lorgnettes et accessoires féminins, costumes du siècle dernier qui évoquent en vous tout un monde de souvenirs.

Puis, c'est la salle des théâtres, avec la vitrine consacrée aux Dumas; des tableaux du boulevard du Temple avec un ensemble de distractions et de spectacles; des vues de l'ancien Opéra-Comique, croquis pris après l'incendie, coins ignorés et perdus dans la catastrophe où la vie semble suspendue.

Enfin, les pièces reprises sur l'ancienne bibliothèque, le salon de Mme de Sévigné avec ses boiseries du XVIIe siècle, les armes ont été rétablies dans les voussures des fenêtres; son oratoire où l'on a rangé les faïences étrangères de la collection Liesville.

Un petit boudoir tout en glaces provenant de l'hôtel Lariboisière, glaces plates à ornements jaunes chinois des plus curieux.

A l'étage supérieur vient de s'ouvrir une série de salles sur la guerre et le siège de Paris. Ici, la curiosité se fait plus recueillie et le souvenir plus émotionnant, puisque c'est le drame d'hier qu'on fait revivre, dont presque tous les acteurs sont encore vivants. Tout ce qui touche au siège, les subsistances, les ambulances, les organisations de la garde nationale, fait l'objet de vitrines spéciales. Les uniformes, les armes du temps, des dessins et des aquarelles de Pils nous montrent toutes les physionomies de Paris enseveli sous la neige et résistant à l'ennemi.

Au rez-de-chaussée, les salles de 1830 et 1848, et, tout autour, dans les galeries, des richesses archéologiques.

Il serait impossible de détailler tous ces trésors. Ce qu'il faut constater, c'est que déjà l'œuvre a pris tournure. Tous les éléments ont été groupés pour former des ensembles irréprochables et d'un haut intérêt.

La Ville de Paris se trouve posséder un musée unique qui fait honneur à son goût et à son renom.

Étant données les bases sur lesquelles il est constitué, le musée actuel ne demande qu'à s'agrandir. Aidé en cela par la Commission du vieux Paris, qui a su grouper dans son sein toutes les intelligences et par ceux qui s'intéressent au passé, le conservateur s'efforce, par tous les moyens, de faire entrer dans les collections de la Ville de Paris ce qui a particulièrement rapport à son histoire.

Mais déjà on prévoit le jour où, le musée continuant à s'enrichir de pièces nouvelles, il faudra plus d'espace. Les fragments d'architecture y font à chaque instant leur entrée, que l'on ne saura bientôt plus où placer et qui souvent n'offrent d'intérêt que dans l'ensemble des constructions.

On pressent l'époque où chaque grande crise, chaque frisson de Paris, seront retracés non pas par le récit dans des livres, mais par des bibelots ou des objets d'art ; c'est la vie qui doit défiler sous les yeux du public et le reporter vers les événements d'autrefois.

Carnavalet sera alors comme l'écrin où l'on renferme toutes les choses du passé, témoin de nos souffrances ou de nos joies, de nos espérances ou de nos tristesses, et qu'on vient ouvrir de temps en temps pour se souvenir et apprendre la vie de la grande cité.

Cet écrin doit donc nécessairement s'élargir. L'Hôtel Lauzun, récemment acheté par la Ville et n'ayant pas encore d'affectation, est là tout prêt à compléter Carnavalet d'une façon fort heureuse. M. Coyecque,

archiviste paléographe, propose d'en faire le dépôt des Archives notariales de la Seine. On songerait également à y créer un musée d'art industriel où l'ameublement jouerait le principal rôle. Nous pensons, quant à nous, qu'il faut laisser simplement subsister ce cadre admirable et unique de l'art décoratif intérieur du XVIIe siècle et y constituer un musée spécial d'objets artistiques appartenant à la même époque. Cette solution serait, certainement, la meilleure.

Lorsque la Ville de Paris eut décidé de séparer sa bibliothèque de son musée historique, qui jusqu'alors avaient vécu côte à côte dans l'hôtel Carnavalet, elle eut l'idée de transporter tous les livres à l'hôtel Le Pelletier Saint-Fargeau.

La façade du nouvel immeuble n'a qu'un étage et est située dans la rue de Sévigné, quelques mètres plus loin que l'hôtel Carnavalet. Un premier bâtiment donne sur la rue, puis on pénètre dans une grande cour carrée entourée de corps de logis à deux étages.

Perpendiculairement à la rue de Sévigné et allant de celle-ci à la rue Payenne, s'étend l'orangerie, vaste hangar. Enfin, un petit pavillon à deux étages, avec deux ailes, fait face à la rue Payenne.

Cet énorme édifice fut construit vers 1686 et était alors connu sous le nom d'hôtel d'Orgeval. On le considérait, à cette époque, comme une fort belle construction. Si l'on s'en rapporte aux seules proportions, évidemment, mais c'est là son seul mérite, car on n'y peut trouver aucune trace de sculpture, à part un maigre fronton sur la façade d'arrière.

L'hôtel Le Pelletier Saint-Fargeau n'avait à l'intérieur pas plus d'ornements qu'à l'extérieur. De toutes les grandes salles qui forment le

premier étage, hautes de plafond et largement ouvertes, une seule, le cabinet actuel du conservateur, possède des boiseries Louis XIV, entourant une haute glace faite de grands carrés ajustés et qui sont fort curieux; une autre pièce, destinée à la salle de réunion des commissions du vieux Paris, porte des vestiges de boiseries.

L'aspect général de cet hôtel était une caserne ; il devint, comme son voisin l'hôtel Carnavalet, une pension, jusqu'au jour où la Ville de Paris résolut d'y installer sa bibliothèque historique.

Malheureusement, un premier obstacle se dressait contre l'accomplissement du projet, au moins dans son ensemble. Le propriétaire de l'immeuble n'en pouvait disposer entièrement, en sorte que la Ville se trouvait être co-locataire, et dans des conditions particulièrement peu rassurantes pour une bibliothèque : il se trouvait que l'orangerie était louée par un fabricant de produits chimiques, ce qui était de nature à inspirer des craintes pour la sécurité de la bibliothèque; en outre, derrière les bâtiments du fond de la cour, entre ceux-ci et le petit pavillon donnant sur la rue Payenne, s'élevait une sorte de construction en planches, qui servait de laboratoire à un fabricant d'explosifs.

Il y a vraiment des cas où il est téméraire de tenter ainsi le hasard, et l'on songe avec angoisse aux quelques années de voisinage dangereux que la Ville était obligée de subir.

Une aile de la bibliothèque communique avec cet appentis en planches, on peut juger ainsi de l'existence précaire d'une pièce, entièrement remplie de volumes, contiguë à ce laboratoire, n'ayant pour toute séparation qu'une cloison en planches également, de la largeur d'un pouce.

Une situation aussi menaçante ne pouvait manquer de solliciter l'attention de tous ceux qui portent intérêt à la bibliothèque de la Ville. Aussi dernièrement, M. Labusquière, conseiller municipal, obtint-il, au nom de la quatrième commission, un crédit de 80,000 francs, qui permit de reprendre tous les étages de la cour intérieure de l'hôtel.

A l'heure actuelle, le bâtiment donnant en façade sur la rue de Sévigné, ainsi que les trois autres formant la cour d'entrée, vont être livrés à la bibliothèque proprement dite et au service des travaux historiques de la Ville de Paris.

Il parait même qu'un accord serait intervenu avec le locataire de la construction en planches, située derrière le corps de logis du fond et qui constitue le principal danger, accord d'après lequel cette installation aussi rudimentaire que périlleuse, sera définitivement évacuée.

L'hôtel de la rue Payenne et ses deux ailes se trouvant libres, on prévoit donc le moment où, maîtres enfin de tous les terrains s'étendant, comme l'hôtel Carnavalet, d'une rue à l'autre, la Bibliothèque Saint-Fargeau et les Travaux historiques pourront enfin jouir d'un ensemble d'immeubles formant un palais digne des richesses qu'il renferme.

La bibliothèque peut être divisée, à première vue, en trois parties :

La bibliothèque proprement dite, la salle des Usuels et la salle des Périodiques.

Il s'était produit pour les livres la même chose que pour les objets, à Carnavalet. Le désordre le plus complet régnait. En voici, d'ailleurs, une raison toute simple : un bibliophile s'y reconnaît toujours au milieu de ses propres livres. Or, les volumes avaient été apportés par les conservateurs M. Cousin et M. de Liesville; jamais on n'avait eu l'idée de les cataloguer, de les ranger et d'en faciliter l'accès au public. Puis, le flot des livres envahissant, on en était arrivé à recevoir des lots d'ouvrages qu'on laissait à l'écart ou dans les greniers.

Donc, ici comme là-bas, un travail de réorganisation s'imposait; on profita du déménagement pour tout refondre, et l'œuvre en valait la peine, puisqu'on se trouvait à la tête de deux cent cinquante mille volumes constituant un ensemble unique sur l'histoire de Paris et de la Révolution.

Grâce à l'habileté de M. Le Vayer, chef des Travaux historiques, aidé

par M. Gérard, on est, à l'heure actuelle, comme à Carnavalet, arrivé à mettre les choses au point, non pas sans difficulté. Il fallait d'abord trier les livres, constituer un fonds de bibliothèque usuelle qui fût de suite à la portée des lecteurs, ensuite estampiller les deux cent cinquante mille volumes, les ranger et les classer. L'entrée des livres n'était enregistrée que sur un calepin mentionnant l'achat de l'ouvrage et les titres, mais sans aucune définition.

Le catalogue général s'était arrêté à 1879, juste vingt ans, et il arriva souvent qu'en ouvrant des volumes, on y retrouvait la fiche qui aurait permis de les rechercher.

Actuellement, tout le travail est terminé, ou à peu près. Je dis à peu près, car il reste encore à établir le catalogue, et à trouver de l'espace pour les manuscrits qui n'ont point de logement.

Maintenant que tout est rangé, on n'a plus de place pour les nouveaux arrivants, et l'on se demande comment on va pourvoir à un tel état de choses.

La bibliothèque proprement dite comprend toutes les salles du bâtiment du fond, soit cinq grandes pièces entièrement remplies de livres. Le travail des fichiers est en train de se terminer.

Les dix-huit cents mètres de rayons, qui reçoivent les ouvrages de la bibliothèque historique de la Ville de Paris, sont couverts, et l'on voit des endroits où on a mis déjà des volumes en réserve, ne sachant où les placer.

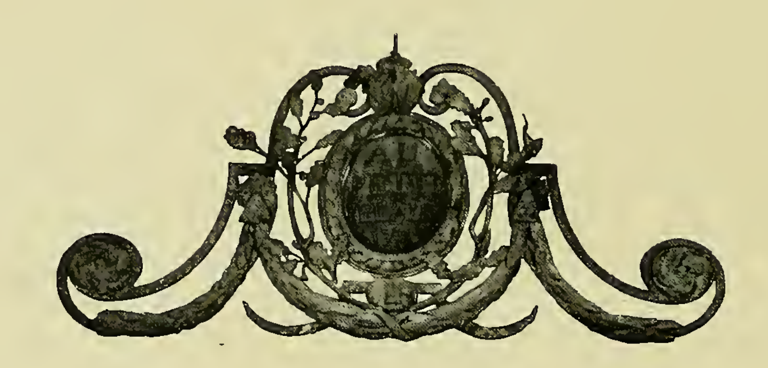
Après être monté par le grand escalier, on arrive par l'aile gauche de la cour dans la grande salle de travail, occupant le corps de bâtiment, simple en largeur, qui donne sur la rue de Sévigné. Il suffit, pour toute formalité, de s'inscrire sur un registre d'entrée et on trouve aussitôt à portée de la main les livres d'ordre usuel, auxquels le public s'adressera le plus souvent; on les a classés par série : Bibliographie, Histoire, Jurisprudence, Histoire de Paris, de France, Lettres, Beaux-Arts, etc.

Enfin, dans une salle spéciale, se trouvent cent cinq publications périodiques ou hebdomadaires qui permettent aux lecteurs de se tenir au courant de la vie moderne. Aussitôt que le fascicule suivant arrive, on enlève le numéro précédent et il s'en va grossir les collections que l'on forme ainsi au jour le jour et qui, réunies au second étage, constituent un ensemble unique.

Comme on peut juger par ce rapide aperçu, le travail de lumière et de clarté s'est opéré pour les livres, et maintenant la Ville de Paris peut convier sans crainte les lecteurs à venir s'instruire et à extraire les richesses que contiennent ses collections.

Pourtant, il reste encore, pour mener l'œuvre à bien, à trouver de la place pour loger les nouveaux venus ; on commence à être déjà à l'étroit, et le flot de livres (quatre à cinq cents par an), sans compter les périodiques, n'attend pas pour continuer à monter.

Le Conseil Municipal, dont la sollicitude pour tout ce qui touche aux questions d'art et de science ne peut être mise en doute, avisera certainement aux moyens de se procurer les crédits nécessaires pour une installation définitive et complète de la bibliothèque Le Pelletier Saint-Fargeau.



CHAPITRE III

Le Musée Galliera



III

Le Musée Galliera

Il y a une vingtaine d'années, Mme la duchesse de Galliera, qui s'intéressait à toutes les questions artistiques et qui possédait une galerie de tableaux fort connue, eut la généreuse idée de faire construire un musée pour y réunir ses collections et d'offrir le tout à la Ville de Paris.

Des terrains à elle appartenant au-dessus de la Manutention et à

mi-flanc de la colline du Trocadéro furent choisis, et il fut établi des plans en vue d'y élever un palais d'extérieur aussi décoratif que luxueux. Mme de Galliera ne visant qu'un seul but : faire beau et grand, et laissant tout crédit pour y arriver, on construisit le musée actuel, écrin digne des collections qu'il devait renfermer.

Pendant que s'élevaient les bâtiments, il arriva, par suite d'une circonstance tout à fait étrangère, que les dispositions de la généreuse donatrice changèrent vis-à-vis de la Ville de Paris. La divergence d'idées et d'opinions sur une manière de voir qui ne se rapportait en rien à la question artistique fut telle, que Mme de Galliera se réserva d'agir à l'avenir comme bon lui semblerait et de ne pas léguer ses collections à la Ville. Toutes les convictions sont respectables, mais il est bien à regretter dans ce cas, pour le domaine artistique, que ce fût à lui de supporter les conséquences de ce dissentiment.

Après avoir eu l'intention grandiose d'offrir le tout à la Ville de Paris, Mme de Galliera crut donc devoir ne lui léguer que la construction où devait être exposée sa galerie de tableaux. Cependant, ce don, en lui-même, était déjà considérable, et, si on doit déplorer que les collections ne soient pas venues prendre la place qui leur était réservée, il n'en faut pas moins admirer la générosité de Mme de Galliera qui a laissé Paris en possession d'un monument remarquable à tous les points de vue.

L'entrée de la rue Pierre-Charron donne sur une sorte de voûte où aboutissent deux galeries en plein air et semi-circulaires reliant le bâtiment principal. La cour d'entrée mène à un large perron sur lequel s'ouvre une énorme baie vitrée qui forme tout un des côtés du vestibule. Au milieu de ce dernier et dans le panneau du fond, une porte conduit à la grande salle du musée largement construite et tenant toute la hauteur du bâtiment. Le plafond en verre laisse tomber une lumière diffuse et le tout est aménagé pour l'exposition et la mise en

valeur des tableaux. Deux portes au fond donnent accès sur une grande galerie de la largeur du bâtiment et dont tout un côté s'ouvre par une baie vitrée à trois pans sur le jardin qui s'étend devant le musée. Deux autres petites galeries, perpendiculaires à cette dernière et flanquant la grande salle centrale, forment les deux côtés. Dehors, et venant se rattacher au bâtiment principal à la hauteur du vestibule d'entrée, deux salles symétriques formant ailes et donnant accès par des marches dans les jardins.

Sur le devant et regardant l'avenue du Trocadéro, le square avec ses pelouses et ses massifs occupe un large espace, laissant le monument se détacher et le mettant en relief au milieu de toutes les hautes maisons qui l'entourent et auraient pu menacer de l'écraser. Service absolument distinct d'ailleurs, se rattachant à une autre branche de l'administration municipale, bien que l'ensemble fasse partie du même legs, le jardin ne communique pas avec le musée, son entrée est sur l'avenue du Trocadéro, tandis que celle des bâtiments est rue Pierre-Charron.

Ainsi qu'on peut s'en rendre compte par cette description sommaire, la Ville de Paris recevait un legs considérable, et, s'il avait été ce que la donatrice comptait en faire dans le principe, avec ses galeries de tableaux, on se trouvait, d'un seul coup et comme par la baguette magique d'une fée bienfaisante, à la tête d'un ensemble de richesses uniques.

Malheureusement, on l'a déjà vu, les événements tournèrent de telle sorte que la Ville de Paris se trouva un beau jour avec un palais admirable, merveilleusement agencé et tout disposé à recevoir des collections, mais rien pour en remplir les salles. La situation devenait difficile; on voit plus souvent le contraire arriver. Créer du premier coup un musée n'est pas chose commode, et bien que le Conseil Municipal possède des œuvres d'art nombreuses qui ne demandent qu'à être exposées, il n'était pas si aisé de tirer parti, du jour au lendemain, de ces

vastes locaux. Il importait, néanmoins, d'utiliser un cadre si grandiose et de faire honneur au legs de Mme de Galliera.

Après avoir hésité entre le choix de différentes affectations, le Consei Municipal s'est décidé à faire de Galliera un musée d'art industriel.

L'idée s'imposait à vrai dire, et la Ville de Paris ne pouvait faire moins que de donner à son tour une direction et une sanction au mouvement artistique imprimé actuellement à l'industrie.

Depuis la scission qui s'est opérée entre les deux sociétés de peinture et depuis les expositions du Champ de Mars, cette branche du commerce semble avoir pris un développement sensible. De grands artistes se sont mis à travailler pour l'industrie et ont tenté de donner aux choses de la vie courante un cachet d'élégance et de goût qu'il est bon d'encourager et de soutenir.

Dire que de nos jours, en effet, le style a presque disparu, c'est avouer que nous n'avons pas su imposer à tout ce qui nous entoure un cachet qui, pour être de plus ou moins bon goût, n'en est pas moins respectable, car il est la résultante de nos usages, de nos mœurs et de nos aspirations. Sans doute, une époque comme celle de Louis-Philippe, qui reléguait les meubles de style Louis XV et Louis XVI au grenier pour installer aux places d'honneur un mobilier sans valeur artistique, n'a pas droit à l'admiration des connaisseurs. Elle offrait pourtant au moins ce côté intéressant, qu'elle était toute une indication. La mode, bien qu'on la dise capricieuse, n'est qu'une fidèle servante des besoins du moment.

A l'heure actuelle, la formule a changé, nous n'avons plus de style propre, parce que nous les avons tous. Au fur et à mesure que les barrières s'abaissent peu à peu entre les classes de la société, que les milieux perdent de leur personnalité, les traditions disparaissent, et, avec elles, les modes et les styles.

Pour ne pas prendre des faits trop éloignés, sous la Restauration ou

sous le second Empire, dont les ameublements d'ailleurs n'avaient rien d'élégant, un intérieur du faubourg Saint-Germain et un intérieur du faubourg Saint-Honoré étaient tout différents, même si le propriétaire de ce dernier était plus riche que l'autre[1]. De nos jours, la situation de fortune est le seul criterium.

Il n'est pas ici question d'aller défendre les différents styles au point de vue du bon goût, mais uniquement d'arriver à cette constatation, qu'actuellement nos mœurs, nos habitudes, n'ont pas su imprimer à l'époque un caractère suffisamment personnel pour y créer cet ensemble de manifestations dans l'art industriel qu'on peut appeler le style.

Cette simple remarque étant faite, il n'y a pas lieu de trop se plaindre de l'état présent, car jamais, à aucune époque, on n'eut, en général, autant de goût que maintenant. Si nous ne possédons pas de style propre, nous avons eu du moins l'idée ingénieuse de nous retourner vers le passé et d'y prendre, d'y copier tout ce qu'il avait fait de mieux.

Un jour, le représentant d'un grand tapissier se rendit chez le conservateur d'un des musées de la Ville et demanda la permission de prendre des moulages de certaines boiseries Louis XV d'un travail merveilleusement fin ; on lui répondit que cela était impossible, que les boiseries risquaient d'être abîmées et que c'était priver le public, pendant un certain temps, d'une exposition intéressante. On lui offrit de les dessiner, il refusa, mais insista pour prendre un moulage. « D'ailleurs, ajouta-t-il, si j'insiste, c'est parce que ce travail nous a été expressément spécifié par un client ; nous, nous faisons bien mieux que cela. »

Sans être de l'avis de cet honorable commerçant, il faut avouer que de nos jours on est arrivé à reproduire les choses anciennes d'une façon parfaite et qu'on excelle à nous faire du Louis XV ou du premier Empire.

A cet éclectisme, le goût a certainement gagné, mais, lorsque plus

(1). La lecture de Balzac et ses descriptions d'intérieur sont à ce sujet bien caractéristiques.

tard, dans l'histoire de l'art, on cherchera quelle aura été la caractéristique de l'époque actuelle, on sera bien obligé de constater qu'elle s'est contentée de copier les autres, excellemment, et c'est tout.

Transitoire, cette situation est supportable, c'est un temps de repos salutaire que nous nous sommes donné; pourtant, ne convient-il pas de reprendre la marche en avant? Maintenant que nous avons été remis en goût par toutes ces leçons du passé, ne serait-il pas utile de tenter d'imprimer son cachet personnel à notre siècle?

Déjà, on sent que la période de tâtonnement que nous traversons prendra bientôt fin, pour laisser libre essor à la pensée de nos artistes modernes. Les tentatives, qui se renouvellent à chaque instant, finiront par aboutir et nous créer un style propre. Provoquer cette éclosion, donner le droit à la lumière pour les jeunes, leur aplanir les difficultés, n'est-ce pas là que devrait être le véritable rôle d'un musée d'art industriel?

Et le programme semble assez attrayant pour que la Ville y mette tous ses soins. Car, c'est une des forces de Paris que les industries de luxe, et la note d'art qu'on peut y introduire doublera encore leur valeur.

Une première partie rétrospective peut être faite en réunissant les richesses que la Ville possède et qui n'offrent qu'un caractère artistique et documentaire, le côté historique devant être laissé aux autres musées. En cherchant dans les réserves et les dépôts, on trouverait ainsi une foule de pièces pouvant servir à l'art moderne. Tout ce qui se rapporte à l'ameublement, les différents modèles de tapisseries et de tentures, les soieries, les décorations, les sculptures sur bois et sur ivoire, les ferronneries anciennes, les étains, les faïences, sont autant de sections où l'on pourrait retracer les évolutions de l'art industriel à travers les âges, en les groupant soit par époque, soit par corps de métier.

Sans doute, la Ville de Paris ne peut guère rivaliser avec l'État dont

les musées des Beaux-Arts, des Arts décoratifs, de Cluny et du Louvre renferment tant de merveilles attestant à quel point de perfection on en était arrivé.

Mais ce chapitre rétrospectif ne semble pas devoir être le plus important, et, tout en conservant une place au passé, la Ville doit avoir, surtout dans un musée d'art industriel, la préoccupation constante de la marche en avant.

Autrefois, les grands seigneurs trouvaient des artistes qu'ils chargeaient d'exécuter sur leurs ordres des travaux appropriés à leurs talents. Pourquoi la Ville ne chercherait-elle pas à contribuer au mouvement artistique qui se développe et cela, par toutes les manifestations possibles, achats, commandes, concours? De même qu'elle a, au point de vue purement artistique, toute une sphère d'action sur les peintres et les sculpteurs, de même elle pourrait faire appel aux artistes pour tout ce qui touche à l'industrie, avec cette différence qu'ici la concurrence met toujours l'esprit en éveil et qu'il faut provoquer à chaque instant de nouvelles créations pour ne pas rester en arrière ou tout au moins se maintenir dans le mouvement, si on ne peut l'indiquer et lui donner une direction ou une impulsion.

Les branches d'industrie où l'art prend une place marquée ne manquent pas. Tout ce qui se rattache de près ou de loin au mobilier et les grès, les poteries. les verreries, les ciselures, les reliures, les décorations, les papiers peints, les tentures, l'horlogerie, la bijouterie, la ciselure, la serrurerie, la ferronnerie, les porcelaines, les broderies, les émaux et bien d'autres, telles sont, à première vue, et sans chercher. les multiples branches où des artistes peuvent et doivent employer leurs efforts constants.

Mais, pour arriver à un ensemble intéressant dans des subdivisions si nombreuses, il faut d'abord du temps et surtout des crédits supérieurs à ceux dont la Ville peut disposer en faveur du musée Galliera.

En premier lieu, il fallait tâcher de donner un aspect aussi séduisant que possible aux différentes salles du musée, et, en attendant que les spécimens de l'art industriel déjà réunis dans une modeste salle se soient étendus partout et aient pris tout l'ensemble, on a réuni dans les galeries et dans le vestibule différents marbres appartenant à la Ville de Paris et provenant des achats faits aux salons précédents.

C'est ainsi que nous retrouvons le *Potier*, d'Hugues, la *Guerre*, de d'Houdain, la *Lutte*, de Peyrol. Dans le vestibule, entre les différentes portes, quatre marbres représentant des femmes, émergent des buissons de verdure. Au milieu, un groupe, *Daphnis et Chloé*, de Guilbert. La grande galerie du devant contient le *Loup*, de Walton, le buste d'*Armand Renaud*, par Dallac, un *Victor Hugo*, de Rodin, la *Jeannette*, de Baffier, des groupes, *Mâtho et Salammbô*, de Barrau, un *Lulli enfant*, en bronze.

On comprend que dans un musée d'art industriel, il n'y ait pas beaucoup à insister sur les œuvres dont le caractère est purement artistique et qui relèvent directement des Beaux-Arts.

Des chefs-d'œuvre qui sont d'un intérêt autrement puissant, d'abord par leur propre valeur, ensuite parce qu'ils constituent une page éloquente dans l'histoire de l'art industriel, sont les tapisseries que la Ville de Paris a exposées dans la grande salle du musée Galliera. On y voit des spécimens de toutes les fabrications, depuis celles du faubourg Saint-Marcel jusqu'à celles des ateliers du Louvre, des Gobelins, de Beauvais et de Bruxelles, toutes ayant une valeur considérable.

La Ville devrait ajouter à cette collection quelques autres genres, afin de compléter l'ensemble. Une des sections, et non la moins attrayante, serait déjà entière et l'enseignement qui ressortirait de son étude serait fécond d'abord pour la comparaison des procédés techniques de fabrication, de coloration et d'interprétation des cartons, ensuite pour les croquis et les copies à titre documentaire.

GRANDE SALLE DES TAPISSERIES

(Musée Galliera)



Barry, phot. et imp. Paris

Souvent il arrive qu'un dessinateur cherche des modèles dans les bordures, dans les attributs et dans les figures : pourquoi ne pas lui faciliter la tâche, l'attirer en lui soumettant des choses intéressantes? Une collection de photographies, représentant les cartons d'après lesquels ont été faites les tapisseries ou d'autres modèles de tapisseries, celles qu'on n'a pas pu réunir pour une raison ou pour une autre et qui appartiennent à la Ville, ne serait pas difficile à établir et donnerait à cette exposition rétrospective le caractère pratique qui doit tenir une large place dans un musée d'art industriel.

Les plus anciennes tapisseries sont celles qui font partie de la collection des chasses de Maximilien. D'abord le *Mois de Mars*; les cartons sont de Van Orley qui les composa pour la régente Marie de Bourgogne, femme de Maximilien d'Autriche.

Au centre de la bordure supérieure de chacune d'elles, on voit, dans un écusson et comme indication des mois auxquelles elles correspondent, un des signes du zodiaque.

Plusieurs fois reproduites, en Angleterre, à Paris, à Bruxelles, celles dont il s'agit proviennent, croit-on, de cette dernière fabrique.

Tournant le dos et montés sur des chevaux blancs, des cavaliers regardent la chasse se dérouler devant eux; ils sont à la lisière d'un bois, et, dans le vallonnement qui s'étend à leurs pieds, on aperçoit les valets de chiens et de nombreux seigneurs à cheval.

Au fond, dans toute la largeur, Bruxelles, avec ses principaux monuments et ses églises.

Cette pièce-ci a une bordure faite de feuillages et de figures de satyres et de nymphes.

Sans bordure, le *Mois d'Août*, de la même collection des chasses de Maximilien, semble moins bien conservé. Le mois d'Août, une chasse au cerf. Au premier plan, un cerf, la tête relevée et comme emprisonnée dans un hallier, s'élance sous la voûte d'un bois. Les eaux d'un étang au

milieu de la forêt semblent dormir. Toute la chasse est à gauche, représentée par des valets tenant des chiens en laisse. Deux sont au premier plan, presque sur la bête, les autres accourent au second plan. À droite, un autre cerf se cabre, mordu au jarret par un chien.

Deux curieuses tapisseries sont celles des tentures des *Noces de Gombaut et de Macée*, inspirées par des fabliaux de Laurent Guyot. Ce sont des paysages flamands dans lesquels évoluent des personnages. À côté de chacun d'eux, quelques vers, soit écrits sur des banderolles, soit sortant de la bouche même des personnages, comme il était d'usage de le faire à cette époque. L'une de ces tapisseries représente le *Repas*, l'autre, les *Filets du Mariage*. L'ensemble se compose de huit pièces : le *Repas*, les *Fiançailles*, le *Mariage*, la *Chasse aux papillons*, la *Main chaude*, la *Danse champêtre*, les *Filets du mariage*, la *Mort* (1).

Un des plus beaux lots, d'abord par le fini des dessins, par la richesse des tons et aussi parce qu'il forme un tout complet, ce sont les tapisseries de Saint-Gervais que l'on a installées dans la grande salle du musée Galliera.

Voici comment s'exprime la notice de l'inventaire général des œuvres d'art de la Ville de Paris (Paris, 1889), à qui nous empruntons ce qui se rapporte à ces tapisseries.

« Les cinq pièces dont se compose la tenture de Saint-Gervais sont « classées parmi les plus remarquables exécutées sous le règne de « Louis XIII, dans un des meilleurs ateliers de l'époque, peut-être par « J. Laurent, aux ateliers du Louvre et d'après des cartons de maîtres « tels que Le Sueur, Philippe de Champagne et Sébastien Bourdon. Elles « n'ont jamais été reproduites. Si l'on en croit Diderot, elles auraient « été données à l'église Saint-Gervais par Marie de Médicis, mais il

(1). Ces tapisseries devaient être assez connues, puisque, dans *l'Avare*, Molière en parle, les citant au milieu des crocodiles empaillés et des cornues qu'Harpagon propose, quand on lui demande de prêter de l'argent.

« se trompe probablement puisque cette reine est morte en 1642 et qu'il « est établi qu'à cette époque un des tableaux d'après lequel elles ont « été tissées n'était pas commencé. D'autre part, les fabriciens de « l'église croient qu'elles lui ont été données par Mme de Maintenon. « Quoi qu'il en soit, l'église Saint-Gervais les a possédées jusqu'en 1874, « sans que la fabrique parût prendre le moindre souci de leur con- « servation. Un trait suffira pour donner une idée de son incurie.

« Un des architectes de la Ville, M. Daviaud, appelé par son service « dans le clocher de l'église, y trouva ces tapisseries abandonnées aux « maçons qui s'en servaient... pour gâcher du plâtre! Sans doute il en « fit l'observation à quelque sacristain pour qui ce fut une révélation. « Par délibération du 26 janvier 1874, le conseil de fabrique en auto- « risa la cession à un marchand de curiosités, M. Recappé, qui en « devint propriétaire, moyennant une somme de 8,000 francs. Celui-ci « ne tarda pas à en céder les bordures à M. de Camondo; mais ces « négociations ne pouvaient se poursuivre, sans que le bruit s'en « répandît. M. Collin, chef des ateliers de tapisserie des Gobelins, « membre du Conseil Municipal, en fut informé; il se hâta d'en pré- « venir le Préfet.

« Une saisie-revendication fut opérée, le 9 décembre 1874, contre « M. Recappé, et les 15 et 18 du même mois, contre M. de Camondo. « Le 8 février 1876, le Préfet demanda au tribunal de déclarer nulle « la vente consentie par le conseil de fabrique, sans l'autorisation du « Préfet.

« Le 29 juin 1877, le tribunal de la Seine rendit un jugement par « lequel il déclara que la tapisserie appartenait à la Ville, attendu que « les objets mobiliers ont suivi le sort de l'édifice lui-même et sont « devenus propriété communale... ; attendu qu'il résulte de cette situa- « tion légale, que les fabriques ne peuvent, en principe, prétendre à « un droit mobilier sur les objets rendus au culte par l'État. Et la

« fabrique fut condamnée à rembourser à M. Recappé le prix de la « vente. Quant à M. de Camondo, il interjeta appel. Dans un arrêt du « 12 juillet 1879, la cour rejeta l'appel, mais admit que les bordures « resteraient à M. de Camondo, parce qu'il est établi que, par suite « de leur morcellement et des transformations qu'ils ont subies, les « fragments des tapisseries achetées par M. de Camondo à M. Recappé « ne pourraient plus être employés. »

Le musée ne possède donc que les tapisseries sans leurs bordures, mais telles qu'elles sont, réparées et remises à neuf, les cinq pièces qui composent cet ensemble sont admirables.

Ce sont : la *Flagellation*, d'après un carton de Lesueur; la *Décollation de saint Gervais et saint Protais*, d'après Sébastien Bourdon, 1656 : le tableau original se trouve au Louvre; le *Transport des restes de saint Gervais et saint Protais à la cathédrale de Milan*, d'après Philippe de Champagne, 1650 : le tableau original est également au Louvre; l'*Apparition de saint Gervais et saint Protais à saint Ambroise, évêque de Milan*, d'après Philippe de Champagne également, 1655 : le tableau original se trouve au Louvre; *Inventaire des reliques de saint Gervais et saint Protais*, exécuté en 1651, d'après Philippe de Champagne : l'original est au musée du Louvre.

Dans la galerie de gauche, on trouve l'*Automne* ou *Triomphe de Bacchus*. Cette tapisserie fait partie de la célèbre tenture, dite de la galerie de Saint-Cloud, plusieurs fois reproduite aux Gobelins, d'après les compositions peintes en 1678 par Mignard au palais de Saint-Cloud. Cette reproduction date de 1749 et est signée de Cozette et Leblond.

Les bordures horizontales sont relativement simples, les bordures verticales, formées de fleurs, rinceaux et palmettes, sont, au contraire, fort riches.

La galerie de droite contient un autre panneau de la même suite, l'*Été*. Nous trouvons, dans cette pièce, un des caractères propres à la

basse lisse. La composition y est retournée par suite de la disposition du milieu. En effet, la statue de Cérès qui, dans la pièce appartenant à l'État, est à la droite du spectateur, se tient ici à sa gauche.

Le sujet gravé par J.-B. de Pally est aussi connu que celui de l'*Automne.*

La destruction du château de Saint-Cloud par les obus prussiens, en 1870, rend plus précieuses encore les rares reproductions en tapisserie des compositions faites par Mignard pour la galerie de ce palais.

Un admirable panneau est celui qui représente la *Levée d'un camp*, d'après Casanova, tenture dite des convois militaires.

Puis, les *Scènes de Bivouac* que, paraît-il, on aurait coupées en deux pour mettre dans des panneaux de l'Hôtel de Ville, et dont une ligne, habilement dissimulée dans la hauteur, indique le raccord.

Le *Campement des Bohémiens*, exécuté à Beauvais en 1765, et reproduit d'après une série de Casanova, qui comprenait six pièces : la *Marche*, la *Fontaine*, le *Vol de la malle,* le *Partage du vol*, le *Repos*, et le *Dormeur.*

Enfin, deux tapisseries, *Achille* et *Thétis*, tissées à Bruxelles, et faisant partie d'une série des scènes de l'*Iliade.* Elles furent envoyées par les troupes françaises, en 1794, après leur arrivée à Bruxelles.

Cette première partie d'art rétrospectif étant achevée, du moins sous le rapport des tapisseries, puisque c'est encore la seule section qui ait pris un développement sérieux, il y a lieu de passer en revue les récentes acquisitions de la Ville de Paris, qui constituent un premier noyau de l'art moderne, autour duquel doivent se grouper tous les éléments du musée futur.

Un meuble en bois sculpté représentant des hommes et des femmes, taillés à même dans le bois et soutenant sur leurs épaules les vitrines elles-mêmes. Ce travail, d'une conception intéressante, a été exécuté par M. Carrabin.

Un heurtoir en fer forgé de Dampt; une fontaine en étain très finement ciselée de Carpentier. Les verreries artistiques sont représentées par des vases aux formes curieuses, aux nuances étranges et douces, d'où se détachent des fleurs hardies de conception, dues au travail de Gallé, et des assiettes et vases de la maison Tiffany. Des pots en grès, tantôt ventrus et tantôt longs et efflanqués, de Carrière; les grands vases en grès flammés aux teintes chaudes, de Damousse, de Delaherche et de Dalpayrat. Puis, ce sont des assiettes d'émail sur or, d'une richesse de ton merveilleuse, de George Jean; des émaux cloisonnés, de Tourette; des porcelaines flambées, de Chapelet.

Viennent ensuite les ciselures sur argent, de Baffier, dont la conception curieuse et artistique a donné des formes de fleurs à tous ses objets. Des bas-reliefs sur ivoire et or, des bijoux, des plats d'étain, par Leduc.

Dans une note toute nouvelle et par des procédés curieux, M. Guérard nous montre trois planches représentant des vols de canards fort bien rendus au moyen de la pyrogravure. Quelques panneaux de fleurs largement traités, par Astruc; un essai de grès Müller aux tons vernissés.

Enfin, la Ville de Paris a eu l'heureuse idée de placer à Galliera les études de Puvis de Chavannes, que ses héritiers ont bien voulu lui donner.

Ainsi qu'on peut en juger par cette rapide énumération, le musée Galliera commence à entrer dans la voie que lui a tracée le Conseil Municipal, en cherchant à réunir des échantillons de toutes les manifestations de l'art industriel moderne. Mais, ce n'est là qu'un commencement, et malgré les sacrifices pécuniaires que la Ville de Paris a pris à sa charge pour mener à bien l'achèvement de si intéressantes collections, il est à craindre que, d'ici quelques années, elle ne puisse arriver à parachever son œuvre.

Les achats étant forcément restreints, n'y pourrait-on tenter un

essai qui, s'il réussissait, serait de nature à donner rapidement un grand essor à Galliera et à en faire un modèle dans son genre?

La Ville de Paris, dans sa préoccupation constante de guider le mouvement artistique et industriel, ne pourrait-elle provoquer de la part de toutes les branches de l'industrie qui sont intéressées à la question, des sortes de concours où la note d'art viendrait s'associer au côté utilitaire?

Les avantages qui pourraient en résulter seraient aussi sérieux pour la Ville de Paris que pour le grand commerce.

Il suffirait, à cet effet, d'aménager une salle du musée en lieu d'exposition dans lequel, par temps égaux, quinze jours, trois semaines, un mois, chaque industrie artistique aurait le loisir de montrer au public les efforts qu'elle tente. A la fin de chaque exposition partielle, un jury achèterait l'œuvre la plus intéressante et donnerait une prime à celles classées secondes et troisièmes, se réservant le droit de les exposer pendant un an dans les vitrines du musée. En outre, la photographie serait prise de tous les modèles envoyés. En sorte que, pour chacune des sections, on aurait par année l'ensemble des œuvres, d'abord en exposition, ensuite les œuvres d'art classées premières qui passeraient au musée définitivement, puis les objets classés deuxièmes et troisièmes qui pourraient être retenus pendant un an; enfin, dans des cartons, des reproductions en photographie de tout ce qui aurait figuré dans l'année : ce qui, au bout de peu de temps, constituerait déjà un ensemble intéressant, permettant de suivre pas à pas les progrès de l'art industriel.

Les œuvres afflueraient immédiatement, car l'exposition même est une façon de se mettre en valeur. En outre, les artistes auraient tout intérêt à y envoyer leurs œuvres. Non seulement ils pourraient les faire acheter par la Ville, les faire primer, mais encore trouver des industriels qui, sur le vu de leur travail, leur feraient des commandes importantes.

Avec l'esprit large qui la caractérise, la Ville pourrait tenter un effort

dans ce sens et le sacrifice pécuniaire qu'elle s'imposerait pendant les premières années serait largement compensé par l'essor qu'elle aurait donné à son musée d'art industriel. Elle aurait ainsi entièrement rempli son rôle, en indiquant le mouvement à toute une pléiade d'artistes et en donnant une note de goût bien défini à toutes les grandes industries qui s'honorent de contribuer à sa richesse.



CHAPITRE IV

Musée Cernuschi



IV

Le Musée Cernuschi

C'est encore par un don que la Ville de Paris entrait en possession du musée Cernuschi. C'est le plus récent, car son inauguration date du 26 octobre 1898, mais ce n'est pas le moins intéressant, puisqu'il forme un ensemble qu'il serait bien difficile d'égaler, surtout de nos jours.

Au milieu de toutes les richesses que possède la Ville de Paris, il

était précieux pour elle de recueillir une collection unique sur l'art chinois et japonais, et celle-ci est à coup sûr une des plus remarquables qui existent.

Curieuse histoire que celle de ce musée, aussi intéressante que la figure de celui qui en conçut l'idée et la réalisa !

Les conséquences les plus inattendues procèdent de faits qui leur sont étrangers, et l'on étonnerait bien du monde si l'on racontait que la création du musée Cernuschi est un des résultats indirects des événements politiques qui suivirent la guerre de 1870; c'est pourtant la vérité.

De la grande figure de M. Cernuschi se détachent trois caractères bien distincts : un ardent amour pour sa patrie d'adoption, un dévouement sans bornes aux idées républicaines et une intelligence si remarquable pour tout ce qui touche aux questions monétaires, qu'on peut le placer parmi les grands financiers de notre époque. Ces trois traits caractéristiques semblent devoir s'effacer et c'est surtout comme collectionneur, comme créateur d'un musée d'art chinois et japonais, que le nom de M. Cernuschi passera à la postérité.

En fait, nous n'avons pas ici à suivre pas à pas la vie de ce laborieux, qui sut se faire lui-même, depuis ses débuts politiques en Italie et ses commencements modestes au Crédit Mobilier jusqu'à la création de la Banque de Paris que son intelligence financière avait su faire naître.

C'est en 1871 que commence la troisième phase de sa vie. Éprouvant le besoin de trouver à son activité des débouchés moins hasardeux que ceux de la politique, M. Cernuschi, à la tête d'une fortune considérable, conçut le projet de faire le tour du monde et demanda à son ami, M. Théodore Duret, de bien vouloir l'accompagner.

A cette époque, les pays d'extrême Orient n'avaient pas encore subi les transformations actuelles et la moisson était ample, pour qui cherchait à collectionner des œuvres d'art.

Le Japon passait par une crise politique telle, que tous ceux qui possédaient des richesses, bronzes, dessins, faïences ou porcelaines, se les laissaient facilement acheter; les monuments publics eux-mêmes, les temples étaient dépouillés, sans même que le gouvernement songeât à revendiquer pour lui des trésors qui lui appartenaient en réalité.

Les réformes de toutes sortes, la réorganisation de l'armée, le bouleversement de toutes les classes causaient une telle gène qu'on se débarrassait de tous les objets de valeur.

Le terrain était donc admirablement préparé.

« Débarqués au Japon, nous allâmes d'abord à l'aventure, dit « M. Duret dans la *Revue Nouvelle*, acheter comme tous les autres « des *bibelots*. Le hasard des rencontres fit que nous nous trouvâmes « bientôt possesseurs d'un certain nombre de pièces de bronze qui, « réunies dans notre hôtel, formaient un noyau frappant agréablement « l'œil. L'idée nous vint alors de persévérer dans l'exploitation de ce « filon particulièrement intéressant. »

Ainsi qu'on le voit, aucune préméditation n'avait hanté le cerveau des voyageurs et c'est, on pourrait presque dire, par hasard, que la collection commença à se former.

M. Cernuschi et son compagnon de voyage, comprenant tout le parti qu'on pouvait tirer de la situation, s'empressèrent d'en profiter et commencèrent systématiquement à réunir tout ce qui pouvait augmenter leur butin.

S'établissant dans les grands centres, ils s'adressaient immédiatement à un marchand sachant l'anglais et y fixaient leur quartier général. C'est chez lui que se réunissaient tous les autres commerçants apportant ce qu'ils pensaient pouvoir être acheté en bronzes, porcelaines et faïences. Aussitôt acquis, les objets étaient payés sur l'heure, emballés et expédiés en France par le premier paquebot en partance.

Un ami de M. Cernuschi, M. Causse, actuellement encore conser-

vateur du musée, était chargé de recevoir les caisses arrivant à Paris. Il y en eut jusqu'à 900, paraît-il, qui finirent par encombrer les docks et la douane.

A force d'acheter, la connaissance des objets d'art s'affinait chez les collectionneurs.

En deux ans que dura le voyage, ils parcoururent les provinces de Yokohama, Yédo, Kobé, Osaka, Kioto, Nagasaki. De là, ils passèrent en Chine, à Pékin, à Canton, en Mongolie, trouvant le moyen d'acquérir les objets les plus précieux, et poursuivant leur tâche de façon à compléter chaque série des objets et à constituer l'ensemble que nous avons sous les yeux.

Après avoir laissé l'argent nécessaire pour permettre de continuer des achats, M. Cernuschi et son compagnon regagnèrent l'Europe.

Une circonstance assez peu connue hâta leur retour. Ils étaient en train de parcourir l'Inde, cherchant dans ces pays à réunir les spécimens les plus marquants de l'art hindou, lorsque M. Cernuschi crut s'apercevoir que le gouvernement anglais avait démonétisé une quantité considérable de pièces d'argent français et les avait écoulées dans ses colonies.

Cette constatation avait éveillé l'attention du financier, qui se hâta de revenir à Paris et fut assez heureux pour arrêter par son influence personnelle la frappe que l'on faisait en France. D'un autre côté, la nécessité de rentrer dans sa patrie d'adoption se faisait sentir. La politique active semblait, par suite de sa longue absence, n'avoir plus pour lui le moindre attrait et son activité avait largement de quoi s'occuper avec les collections qu'il rapportait.

Le voyage avait duré presque deux ans, de juin 1871 à février 1873.

Aussitôt en possession de ses caisses, le premier soin de M. Cernuschi fut de les déballer.

Une exposition générale de toutes les œuvres d'art fut organisée au

Palais de l'Industrie, du mois d'août 1873 au 31 janvier 1874, et eut un attrait puissant; c'était une révélation de l'art chinois et japonais dont jusqu'alors on n'avait jamais vu de spécimens aussi nombreux et aussi riches. Dans le même temps, M. Cernuschi faisait construire l'hôtel de l'avenue Velasquez; tout y était aménagé dans le but d'exposer la collection.

Tel qu'il était du vivant de son propriétaire, tel il est resté, car la simplicité de la vie de M. Cernuschi était si grande qu'il avait laissé toute la place à son musée, vivant exactement au milieu de tous ses bronzes et de toutes ses porcelaines. L'apparence extérieure de l'hôtel est simple. On y retrouve la préoccupation de l'architecte d'avoir voulu faire un monument qui tendît seulement à mettre en valeur les collections qu'il renferme.

Après avoir franchi la grille d'entrée, on pénètre sous une voûte donnant à gauche sur un vestibule où aboutit l'escalier.

Déjà quelques bronzes, les deux monstres de l'entrée, une glace, des personnages, sont réunis en bas.

Dans la cage de l'escalier, un grand panneau éclairé par le plafond en vitrage.

C'est une légende, reproduite en tapisserie, et qui a pris force crédit en Chine, car, dans la collection des porcelaines, des kakemonos et des livres, nous voyons la scène retracée plusieurs fois. Un empereur aurait, paraît-il, ordonné dans un rescrit de faire brûler les livres de science. Les lettrés se seraient alors réunis dans les forêts pour les apprendre par cœur. En effet, on voit des personnages en train de lire des livres au milieu d'une forêt représentée par quelques arbres. Le tout se détache sur un fond bleu.

Cette tapisserie du dix-septième siècle est fort belle et admirablement conservée.

En face, sur l'autre panneau, un grand kakemono japonais repré-

sente, sous forme de portrait, les sept béatitudes. Ce sont : la guerre, la force incarnée dans le guerrier *Bishamon*, armé de pied en cap et couvert d'une puissante armure ; *Oteï*, le Diogène japonais, l'indigent, le paresseux, le lauréat de l'oisiveté, vivant grassement d'aumônes, la panse bien garnie; il a déposé sa besace remplie à côté de lui et joue une sorte de jeu ressemblant aux échecs avec *Yé-Bizou*. Ce Yé-Bizou est la divinité qui nourrit le Japon, qui lui fournit son existence matérielle ; aussi le voit-on traîner derrière lui un poisson, aliment fort répandu. Un peu plus loin, *Fou Kurokuju*, représentant la longévité qui, au Japon, semble être une béatitude ; c'est lui que les ans ont tellement déformé qu'on le figure toujours grotesque et, signe caractéristique, avec un crâne démesuré en hauteur. A côté, se trouve *Daï Kokou*, le dieu de la richesse, qui étale ses plans ; c'est le commerce, une sorte de Mercure. Deux femmes : les Beaux Arts ou la Musique, *Ben Then*, et *Juro*, la Science, complètent cet ensemble aux tons de vieil ivoire jaunâtre, d'autant plus intéressant qu'il date du quinzième siècle.

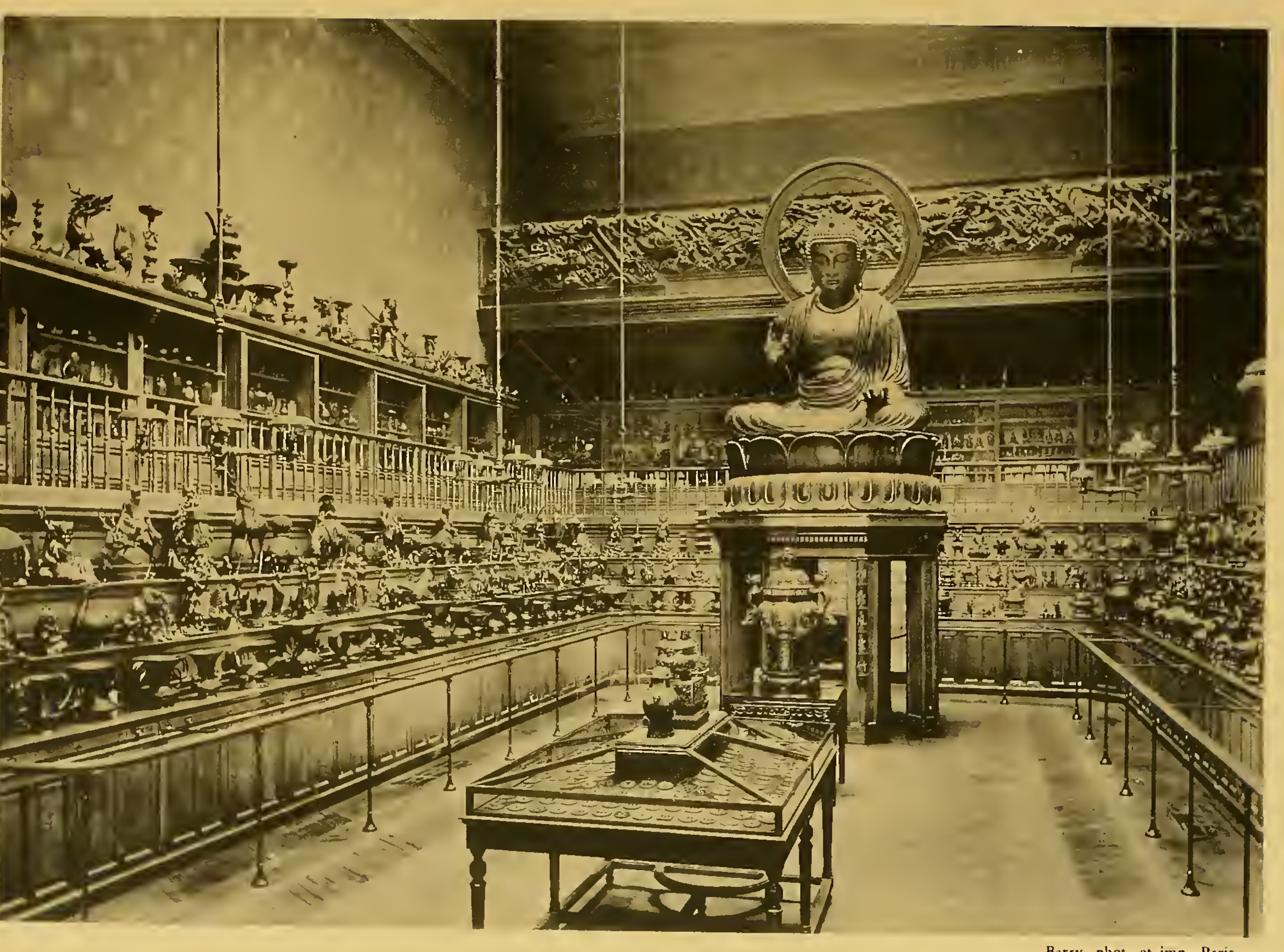
Puis, entourant la cage de l'escalier, ce sont des bêtes : crabes gigantesques, chiens, cerf, biche, tortues en bronze ; enfin, un empereur en bronze de grandeur humaine et dont les détails sont d'une finesse admirable de ciselure.

Au-dessus de la voûte et donnant par une large baie sur l'avenue Velasquez, se trouve la chambre à coucher. D'aucuns pourraient s'imaginer y rencontrer un mobilier chinois avec incrustations de nacre ; non point. M. Cernuschi avait gardé dans toutes les habitudes de sa vie une grande simplicité, et telle nous la voyons actuellement, telle était à peu près sa pièce de repos : un lit en fer, une simple table de toilette indiquaient seulement autrefois que l'on se trouvait dans une chambre à coucher, installation frappante dans sa modestie, comparée à toutes les richesses qui l'entourent.

Aujourd'hui, comme toujours d'ailleurs, des étagères remplies d'une

SALLE DES BRONZES

Musée Cernuschi)



Barry, phot. et imp. Paris

collection de théières japonaises et chinoises vertes, rouges, grises, et des grès Bizen ressemblant souvent par leur patine à des bronzes ou à nos morceaux de bois sculpté. A examiner ainsi l'ensemble, on remarque déjà la différence de conception artistique des Chinois et des Japonais; ces derniers, bien qu'ouvriers absolument remarquables, ne savent pas donner cette conscience dans le détail qui se retrouve dans les pièces chinoises et qui en font des chefs-d'œuvre accomplis.

Sous les étagères, court une galerie où sont rangés des animaux, des dieux. Nous retrouvons encore Oteï, avec sa panse garnie et sa besace, Fou Kurokuju et son crâne difforme, Daï Kokou et ses sacs de riz. Est-ce le patron des banquiers ou des changeurs? Je ne sais, mais il paraît qu'en 1871 du moins, presque tous avaient un Daï Kokou comme enseigne.

Dans une vitrine au milieu, une série de livres en forme d'albums.

La pièce qui fait l'angle de l'avenue Velasquez et du Parc Monceau constitue un salon de réception dont le centre est occupé par une série de bronzes chinois du temps de la Renaissance, d'un travail remarquable.

Deux grands panneaux peints, l'un sur la cheminée, l'autre lui faisant face, figurent la mort et le triomphe de Boudha.

Deux kakemonos représentant un même personnage qu'une légende prétend être le portier de l'enfer.

Le dessus de la cheminée est hindou, vases, brûle-parfums et Boudha indien. Ce travail, tout différent déjà, se rapporte comme forme et comme procédé à ces objets persans que l'on trouve partout de nos jours.

En garde-feu, une superbe plaque de bronze sculpté japonais, en face un miroir japonais en métal poli, d'une épaisseur d'au moins quatre à cinq centimètres et d'environ un mètre de hauteur. Un système de déclenchement permet de voir par derrière le soleil, la lune

et un dragon à trois griffes qui se détache admirablement sur cette plaque de bronze.

Puis, ce sont encore des meubles en bois sculpté à siège et à dossier en marbre, vastes fauteuils et larges canapés; un énorme brûle-parfum venant de Pékin et dont les dessins attestent la haute antiquité ; un philosophe chinois, morceau de bois sculpté, qui prouve la diversité des talents chez ces races asiatiques.

Enfin, deux coffrets de Taï Koum sur la cheminée, marqués des trois feuilles de mauve.

Dans la grande salle des bronzes, nous retrouverons d'ailleurs de nombreux spécimens de ces chefs-d'œuvre qui marquent une époque spéciale dans l'art chinois.

Dans la pièce contiguë, se trouvait le bureau de travail de M. Cernuschi. Actuellement, des vitrines y renferment la série de ces innombrables petits bibelots comme la Chine et le Japon en fournissent encore maintenant; ce sont des petites ciselures de jade, de cristal de roche, des collections entières de netskés, en ivoire, fouillés jusque dans les moindres détails; une collection curieuse, parce qu'elle est complète, de dix-huit apôtres boudhiques en jade sculpté.

En suivant, on arrive dans la grande salle où se trouvent réunis tous les bronzes des Chinois et des Japonais, constituant un ensemble irréprochable de l'histoire de l'art dans ces deux pays.

Dans le fond et formant balustrade, une immense pièce en bois sculpté d'un travail extraordinaire de profondeur, c'est un des pans de la pagode de Nankin.

Le jour tombant d'en haut et pénétrant de côté par les trois grandes baies donnant sur le parc Monceau, jette des clartés qui font valoir la patine de tous ces bronzes, au milieu desquels trône magnifiquement, dans une pose de béatitude accomplie, le grand boudha de Mégouro, le Çakiamouni, reposant sur un vaste piédestal. Les jambes sont croisées

sous le corps, la main droite est levée, l'autre repose sur les genoux; mais, c'est dans l'expression de la figure surtout que l'on se rend compte de l'intensité de sentiment que l'artiste est arrivé à rendre. Le calme, la sérénité se dégagent de cette statue qui donne vraiment l'impression d'une divinité.

Tout autour, rangés sur des étagères en forme de gradins, des multitudes de vases et d'objets de toutes sortes, japonais à droite, chinois à gauche.

Ce sont des bêtes, des canards, des coqs, des lapins, des chiens, des cerfs, des hiboux, des perdrix, surtout dans la section japonaise, indiquant l'esprit de ce peuple familiarisé à reproduire les choses de la nature; puis des brûle-parfums, des bibelots de toutes sortes et de toute grandeur.

Au fur et à mesure que l'on poursuit sa visite, cette impression de fini et de perfectionnement, dont je parlais tout à l'heure au sujet des objets chinois, se dégage de plus en plus, et si l'on sent chez les Japonais la facilité de reproduction et l'assimilation très développée, on ne peut s'empêcher de trouver qu'au point de vue artistique, le Chinois est plus consciencieux. C'est bien là sa caractéristique. Un simple fait suffira à le prouver. Il est rare qu'un bronze chinois ne soit pas monté sur un socle. Or ce socle, en bois la plupart du temps, est lui-même un chef-d'œuvre de finesse et de délicatesse, toujours dans la même note que l'objet qu'il supporte et propre à le mettre en valeur.

Au pied du boudha de Mégouro, s'élève un admirable brûle-parfum en cloisonné d'un travail extraordinaire; puis, toute une vitrine de miroirs en cuivre poli, de gardes d'épées finement ciselées.

En 1872, une réforme de l'armement forçait tous ceux qui possédaient des sabres anciens à les mettre de côté; c'est ainsi que les circonstances permirent à M. Cernuschi de réunir toute une collection de gardes authentiques qu'il serait impossible de reconstituer de nos jours, bien qu'on prétende en vendre encore à l'heure actuelle.

Une galerie de vitrines règne au premier étage de cette immense salle où sont réunis par catégories tous les objets en bronze.

C'est ainsi que l'on voit successivement des armoires de dieux mongols, des séries de musiciens, des vases à libation en forme de corolles de fleurs à double face; puis, des vases en amalgame d'or, bronze et argent, provenant de lingots trouvés dans des incendies et où l'or et l'argent forment des niellures du plus curieux effet; des vitrines de diables et de démons, des caricatures des dieux. Tout un ensemble de bibelots suspendus, singes accrochés par le bras; perroquets sur un perchoir; de curieuses pièces comme des rêves s'échappant, en volutes de fumée de cigarette, d'une huître ou d'un crapaud; des bêtes avec des yeux en pierre rayée de blanc. Des cloches de pagodes, des encagements de toitures, des carillons, des casques de seigneurs, des chauffe-mains très curieux, des étriers, des théières, des vases imitant la vannerie, des gourdes, des bouteilles.

Un vieux carillon de deux mille deux cents ans; enfin, deux vases, sacrés sans doute, datant de quatorze cents ans avant l'ère chrétienne, en bronze avec, marquée sur le côté, l'empreinte de la main qui doit permettre de les saisir et jusqu'à la trace des ongles.

En bas, deux superbes dragons japonais d'une exécution remarquable, enfin, une maigre vitrine renferment tous les spécimens de l'art hindou, bien rares.

En passant dans la salle à manger, on retrouve des porcelaines; d'abord, une réduction de la pagode de Nankin en porcelaine blanche émaillée bleu; puis, une collection de grès flambés et de céladons d'un gris vert admirable.

Enfin, un meuble du Tonkin en bois de fer ciselé, richement incrusté de nacre.

Dans la galerie du bas, sont réunis tous les grès et les porcelaines qui, bien moins nombreux que les bronzes, donnent une idée très complète de

tout ce que peut produire la Chine et le Japon. Ce sont des céladons anciens et authentiques et des porcelaines japonaises rapportées par M. Cernuschi : les porcelaines de Satzuma, de Kioto, d'une teinte grise à dessins blancs, de Takatori, de Sami, de Seto Oriki, aux tons verts bleutés.

Les produits de Samouki, à dessins mélangés vert, jaune et bleu; Kaja, Kishion, bleu ciel et violet; Osaka, d'un jaune vif; puis, des imitations japonaises de Delft, les porcelaines de la fabrique de Tokio avec le vert Damine, les produits de la manufacture de Hizen, les porcelaines blanches et les grès verts de céladons avec les personnages à figure brune.

Si je me suis laissé aller à tenter ici une rapide nomenclature des richesses que renferme le musée Cernuschi, c'est afin de mieux montrer l'ensemble parfait qu'il constitue.

Celui qui avait su grouper tant d'œuvres d'art continuait à accroître sa collection par des acquisitions sans cesse renouvelées, en sorte qu'il léguait à la Ville de Paris un musée absolument complet.

En sera-t-il pour celui-ci comme pour beaucoup d'autres musées qui s'augmentent souvent par suite de généreuses donations? Il est permis d'en douter pour une double raison. D'abord, il est si rare de trouver des personnes s'occupant à collectionner des objets d'art chinois ou japonais ; en outre, les pièces qui composent les collections ont été absolument triées parmi les plus remarquables par leur travail ou par leur ancienneté; il est donc très difficile de donner mieux ou même aussi bien que ce que le musée possède, et si quelques pièces manquaient, il faudrait pour s'en rendre acquéreur que la Ville dépensât des sommes considérables dont elle ne peut certainement pas disposer spécialement, dans ce but.

Tel qu'il est, le musée Cernuschi est un admirable musée dont la Municipalité doit se montrer fière, au point de vue esthétique d'abord et

beaucoup aussi au point de vue pratique. On ne se doute guère, en effet, du nombre d'objets que nous voyons chez des fabricants français, et qui ont été inspirés par des modèles chinois ou japonais. A l'heure actuelle, on vient encore constamment se documenter auprès de ces merveilleux ciseleurs, qui savent si bien réunir la hardiesse dans la conception et la conscience dans l'exécution.

La conservation de ces curieuses collections, si bien placées sous la surveillance de M. Causse, ancien secrétaire de M. Cernuschi, est, de toute façon, assurée aux Parisiens.

Car si la Ville avait jamais l'intention de s'en dessaisir, elle ne peut le faire aux termes des conditions imposées par M. Cernuschi, qu'en les donnant au musée du Louvre, avec tous les frais d'aménagement à sa charge.



CHAPITRE V

Le Dépôt d'Auteuil



V

Le Dépôt d'Auteuil

« Avant la guerre de 1870, les collections de la Ville de Paris « étaient disséminées dans diverses annexes (quai de Béthune, avenue « Victoria, boulevard Morland).

« Après la réorganisation de l'administration municipale, en 1871, « le service des Beaux-Arts concentra ses collections, partie dans les « combles de l'hôtel Carnavalet et partie dans les magasins du boule- « vard Morland, plus spécialement affectés aux œuvres de sculpture; « mais ce n'était qu'un palliatif des plus défectueux et les œuvres d'art « de la Ville étaient menacées à la longue de s'altérer gravement, et « même de disparaître, par suite de leur entassement dans des locaux

« où les atteignaient des détériorations de toutes sortes, lorsque diverses « circonstances vinrent forcer l'attention à s'arrêter sur cette situation « transitoire, très préjudiciable aux intérêts de l'art, à Paris.

« D'une part, l'augmentation croissante des objets appartenant au « matériel de la ville nécessita rapidement l'affectation à ce service de « la plupart des locaux occupés par les collections des Beaux-Arts au « boulevard Morland.

« D'autre part, la Conservation de la bibliothèque Carnavalet ne « tarda pas à réclamer les pièces des combles pour le placement du « trop-plein de ses livres.

« De plus, et en dehors de ces considérations d'ordre général, « un intérêt tout spécialement artistique plaidait en faveur d'une instal- « lation nouvelle qui permît de réunir les collections toujours crois- « santes, d'en assurer la conservation et de ne pas priver le public de « richesses où les artistes, au moins, devaient trouver des renseigne- « ments précieux.

« Malgré cela, le statu quo se prolongea plusieurs années faute « de ressources, et ce ne fut qu'à la date du 2 août 1886 que le « Conseil Municipal, passant outre aux obstacles budgétaires, vota un « crédit permettant de construire à cet effet un bâtiment spécial, sur « les terrains appartenant à la Ville de Paris, rue La Fontaine et rue « Gros. . . . .

. . . .

« Les difficultés inhérentes à la nature complexe des objets, aux « exigences de l'éclairage et à l'obligation d'utiliser le plus de surface « possible, rendaient difficile un classement strictement méthodique; « néanmoins, on s'est efforcé d'éviter la confusion en établissant cer- « taines grandes lignes d'ordre général.

« Au rez-de-chaussée se trouvent les esquisses des œuvres d'art « exécutées pour la décoration des édifices civils; toutes celles qui

« sont le résultat de concours sont classées ensemble, et celles qui ont « été commandées directement sont également réunies, de manière à « permettre la comparaison des deux systèmes.

« La décoration généralisée des édifices civils étant, depuis 1878, « la préoccupation presque exclusive du Conseil Municipal, il en résulte « que les collections du rez-de-chaussée se rapportent pour la plus « grande partie, au mouvement artistique de ces dernières années; cependant, « on a pu reconstituer un certain nombre de documents, se « rattachant à l'ancien Hôtel de Ville, comme les esquisses du *Sanglier* « *d'Erymanthe*, de Delacroix; des *Quatre Saisons* de Coignet; du « plafond d'Ingres; des voussures et des pendentifs de Lehmann, etc.

« C'est également au rez-de-chaussée que se trouvent la collection « des médailles de la Ville et un certain nombre de tableaux et de « bustes contemporains, qui, ayant perdu leur caractère officiel par « suite des transformations politiques, n'en méritent pas moins d'être « conservés comme œuvres d'art ou comme renseignements historiques.

« Au premier étage est exposée la série des esquisses relatives aux « travaux d'art exécutés pendant la seconde partie de ce siècle, dans « les édifices religieux, avec les subsides de la Ville de Paris. De plus, « un certain nombre de tableaux provenant d'églises où des raisons « décoratives avaient exigé leur enlèvement, forment un ensemble intéressant; « on y remarque les noms de Philippe de Champagne, « Natoire, Vien, Restout, Heim et Ary Scheffer. Enfin, quelques tapisseries « anciennes donnent une première idée des richesses de cette « nature dont la Ville peut disposer.

. . . .

« Mais la forme ou l'insuffisance du local, qui oblige de tenir encore « tant d'objets en réserve, ne donne qu'une idée imparfaite des collections, « telles qu'elles seront développées dans le musée agrandi, offrant « d'une part, dans un ordre méthodique, des spécimens de tapis-

« series du XVI[e] siècle, du faubourg Saint-Marcel, des Gobelins, de « Beauvais, d'Aubusson, de Lille, de Bruxelles et de Turin; montrant, « d'autre part, les acquisitions de tableaux modernes. D'après le désir « exprimé à plusieurs reprises par le Conseil Municipal, ces toiles « doivent constituer avant tout un ensemble de manifestations artistiques « appliquées au Paris actuel, à ses aspects divers, à ses types, à « ses usages, comme le 14 *Juillet*, de Roll, l'*Incendie*, de Courbet, la « *Forge* de Rixens, l'*Usine à gaz*, de Delahaye.

« Tel qu'il est, le musée d'Auteuil forme déjà une précieuse collec- « tion d'esquisses et une des sources les plus fécondes d'enseigne- « ments artistiques. Quand ce musée sera complèté, Paris, comme la « plupart des grandes villes de Hollande, d'Allemagne et d'Italie, se trou- « vera posséder, à côté des grandes collections de l'État, une série artis- « tique spéciale d'un caractère essentiellement parisien où les trans- « formations de la vie moderne viendront se refléter successivement.

Ainsi s'exprime une notice datant de 1889 et de laquelle il semble résulter qu'à cette époque, on était dans l'intention de créer à Auteuil le musée définitif de la Ville de Paris. Les plans existent même pour la continuation de la galerie qui devait contenir toutes les œuvres d'art.

C'est alors qu'un autre mouvement d'esprit, qu'un changement dans les idées fit qu'on abandonna le projet de réunir à la rue La Fontaine toutes les richesses de la Ville, et qu'au lieu d'en faire un musée d'abord et un dépôt ensuite, on ne lui donna plus que cette dernière destination.

Après l'exposition de 1878, on avait fait transporter derrière le Palais de l'Industrie, aux Champs-Élysées, le pavillon que la Ville de Paris avait fait construire pour l'Exposition au Champ de Mars. Depuis lors, cette galerie en fer, et dont la propriété appartenait à la Ville, n'avait eu que des destinations sans grande importance. Des concours et des expositions, telles que celles de la carrosserie ou de la cuisine, y tenaient leurs

GRAND HALL DES STATUES

(Dépôt d'Auteuil)



Barry, phot. et imp. Paris

assises, ainsi que quelques sociétés de peinture dont les assemblées modestes n'auraient pu aspirer à un plus grand cadre.

Le transfert du Champ de Mars aux Champs-Élysées avait été assez coûteux et, tel qu'il était, le pavillon de la Ville de Paris était d'une utilité contestable.

En 1890, M. Renaud, inspecteur des Beaux-Arts de la Ville, engagea le Conseil Municipal à y transférer les collections d'Auteuil.

La proposition était d'ailleurs fort tentante, car une chose se serait toujours opposée au développement de ce musée, l'éloignement où se trouve le dépôt de la rue La Fontaine. Quelque ordre qu'on y eût apporté, on eût risqué de ne point trouver beaucoup de visiteurs en dehors de ceux qui habitent Auteuil, et la Ville de Paris qui convie tout le monde à venir visiter ses collections et qui veut mettre ses richesses à la portée de tous, n'aurait pas atteint son but.

La dépense pour arranger, tant à l'intérieur qu'à l'extérieur, d'une façon convenable, le bâtiment de la Ville de Paris devait s'élever à cent cinquante mille francs; aussi, le projet d'agrandissement et d'embellissement n'eut pas de suite et l'on se borna à faire aménager l'intérieur, par des cloisons, en salles d'exposition où l'on accrocha les tableaux, gravures et collections.

Ce fut ainsi que se créa le musée de la Ville de Paris aux Champs-Élysées. L'idée de M. Renaud était bonne et on n'aurait su trouver un emplacement mieux choisi et plus central pour y installer une exposition.

Pourtant, on pouvait mieux attendre encore et la Ville de Paris se devait à elle-même de posséder un palais pour y mettre ses collections et recevoir les nombreux visiteurs qui venaient pour admirer ses richesses.

D'ailleurs, outre la modestie du palais des Champs-Élysées, un autre inconvénient commençait à se faire sentir : quelques années plus tard,

la place eût manqué pour une exposition complète de tout ce qui mérite d'être vu.

Quoi qu'il en soit, en attendant la nouvelle et définitive demeure où seraient enfin classées toutes les collections de la Ville, il fallut, après huit années d'existence, fermer les portes du pavillon des Champs-Élysées, qui avait été condamné par les architectes de la nouvelle Exposition à disparaître, ainsi que son grand voisin le Palais de l'Industrie et tout ce qu'il renfermait reprit encore une fois le chemin d'Auteuil, heureux d'y trouver un abri jusqu'en 1901, époque à laquelle la Ville de Paris prendra possession de son petit Palais des Beaux-Arts, sur l'avenue conduisant aux Invalides par le pont Alexandre III.

Voici donc, une fois de plus, le dépôt de la rue La Fontaine renfermant presque tout ce que la Ville de Paris possède. Je dis presque tout, car il se trouve que par suite de l'état provisoire des choses, bien des œuvres d'art, des tableaux surtout, sont allés à l'Hôtel de Ville pour orner les locaux du Conseil Municipal, en attendant leur transport définitif.

En tant que dépôt, Auteuil est fort bien compris, et tout ce qui y est contenu se trouve placé dans des conditions d'aération et d'hygiène, si je puis m'exprimer ainsi, qui font que les œuvres peuvent y séjourner sans subir d'altération.

Ici, bien entendu, il ne s'agit pas, comme dans un bâtiment destiné à recevoir un musée, de faire de l'architecture ; les escaliers n'y sont pas en marbre ni même en pierre sculptée, et les salles d'exposition ne sont pas combinées pour mettre en valeur les peintures qu'elles reçoivent. Ce qu'a cherché avant tout M. Maillard, l'intelligent et actif inspecteur des travaux d'art, fêtes et expositions, c'est d'écarter toute chance de détérioration pour les peintures et les sculptures pendant le temps qu'elles y séjournent, et toutes les précautions dans ce sens ont été prises.

Le projet de 1889 n'ayant pas eu de suite, la seconde galerie que l'on désirait construire pour compléter l'ensemble des bâtiments et en faire un

tout ne fut pas édifiée. On se contenta de reconstruire un pavillon qui avait appartenu à la Ville de Paris pendant l'Exposition, vaste hall éclairé par les vitrages du plafond et dans lequel on trouve une place largement suffisante pour y tenir les statues à l'abri de toute détérioration et de l'humidité.

Une aussi courte étude ne permet pas d'entrer dans les détails et d'énumérer toutes les œuvres que contient le dépôt d'Auteuil; il y a pourtant lieu de citer, parmi les plus célèbres, quelques noms d'artistes, afin de donner un aperçu de la variété autant que de la richesse des collections de la Ville.

Parmi ces œuvres, beaucoup et non des moindres sont, ainsi qu'on l'a vu plus haut, placées provisoirement à l'Hôtel de Ville ou au musée Cernuschi.

Ce sont des tableaux religieux, des Philippe de Champagne, des tableaux d'auteurs inconnus des écoles française et italienne, ceux de Natoire, Heim, Scheffer, J.-P. Laurens, Ary Scheffer, Albert Maignan, Bonnat, puis toute la série des peintres modernes : Maillot, Courbet, Roll, Guilbert, Baudoin, Boutigny, Ribot, Fantin-Latour, Madeleine Lemaire, Duez, Didier Puget, Carl Rosa, Jeanniot, Brouillet, Weerst, Gagliardini, Clairin, Pelouse, Sysley, Guillemet, Bourgeois, Desboutins, Rafaëlli. Les uns avec leurs paysages, les autres avec leurs vues de Paris, d'autres encore dans des tableaux de genre ou dans les scènes de la vie moderne, donnant une idée de l'éclectisme qui a présidé à leur choix.

A côté, sont exposées toutes les séries d'esquisses, esquisses pour les décorations des édifices religieux, où l'on ne compte pas moins de trois cents études de tableaux répartis dans les églises de Paris et du département de la Seine et signées J.-P. Laurens, Maignan, Nanteuil, Giacometti, Signol, Cogniet, Chasseriau, Français, Lenepveu, Benjamin Constant, Debat-Ponsan, Dagnan-Bouveret, Chartran.

Depuis 1870, les édifices civils ont eux aussi leur décoration. C'est

l'ancien Hôtel de Ville avec les esquisses de Lehmann, Delacroix, Ingres, puis, le nouveau bâtiment pour lequel on a eu recours aux artistes les plus émérites : Hanoteau, Bellet, Français, Dubuffe, Delahaye, Puvis de Chavannes, Pelouse, Dagnan-Bouveret, Brown, Saintin, Cormon, Besnard, Duez, Tattegrain, Raphaël Colin, Luigi Loir, Bonnat, Lhermitte, Robert Fleury.

Plus loin, ce sont les esquisses des mairies, des écoles et monuments publics, pour lesquelles on a fait appel à des artistes tels que Moreau de Tours, Comerre, Émile Lévy, Boullanger, Jobbé-Duval, Gervex, Maillard, Bonnat, Lafon, Karbowsky, Braintôt, Bourgannier, Vauthier, Arus, Prouvé, Chabas.

Il y a aussi les gravures et les sculptures de Chapu, Gruyère, Hercule, Moreau, Rodin, Paris, David d'Angers; les réductions, les modèles des statues de l'Hôtel de Ville, signées Chaplain, Coutan, Mercié, Fremiet, Falguière, Chartraisse, Moreau-Vauthier, Chapu, Dalou et les modèles achetés pour les squares, ceux qui attendent leur reproduction, les esquisses pour les monuments religieux.

On le voit d'après ce qui précède :

Auteuil tient à la fois ou plutôt a tenu du musée et du dépôt. Musée, il a eu l'ambition de l'être, sans succès. Aussi, son titre de dépôt est-il parfaitement justifié.

Le rôle de son conservateur n'en est pas moins important. Non seulement il a à veiller à la garde, à la sécurité des collections, mais encore son avis est bon à prendre pour le choix des œuvres ou maquettes à exécuter, à compléter ou à placer d'une façon définitive.

Ce choix peut s'exercer en des occasions très différentes.

Supposons, le cas est rare, mais il peut se présenter, une exposition nationale, internationale ou même privée, faite dans un but artistique ou philanthropique, dont la Ville de Paris veuille rehausser l'éclat par le prêt d'une de ses collections plus spécialement intéressante, le conserva-

teur du dépôt doit désigner cette collection d'accord avec l'inspecteur des Beaux-Arts, s'occuper de la faire assurer, de lui réserver une place importante dans l'exposition, d'y faire opérer son transport, de veiller à son retour à Auteuil dans des conditions de conservation absolue.

Quand un sujet ou une statue ont été commandés avec la reproduction en marbre ou en bronze, la maquette n'a qu'à attendre patiemment au dépôt le jour fixé de son exécution. Mais il y a ce que j'appellerai les abandonnées ou reculées, et ce sont les plus nombreuses : abandonnées ou reculées par indécision, par manque d'argent pour la transformation en marbre ou en bronze ou bien parce que l'emplacement qui pouvait convenir à cette œuvre n'a pu être trouvé ou a changé de destination. C'est alors que le conservateur du dépôt doit intervenir d'une façon utile, rafraîchir la mémoire de l'administration et presser la décision de la Commission Municipale des Beaux-Arts, en lui signalant l'œuvre intéressante qui avait paru, au premier abord, digne de figurer dans un musée, dans un square ou sur une place publique.

Enfin, quand les directeurs de Carnavalet, Galliéra, Cernuschi, ont une place vide à occuper dans leur musée, c'est encore le conservateur du dépôt qui peut les renseigner, les conseiller et les aider à satisfaire leur légitime désir.

Tel qu'il est à l'heure actuelle, le dépôt d'Auteuil remplit parfaitement le but qui lui a été assigné. D'ailleurs, jamais à aucune époque, il ne sera appelé à rendre autant de services que maintenant, puisque, en ce moment, outre tout ce qu'il renferme comme dépôt proprement dit, il donne asile à tous les éléments qui doivent composer le futur musée de la Ville de Paris, lorsqu'en 1901, le petit Palais des Beaux-Arts sera mis à sa disposition.

Il est d'ailleurs d'une utilité indispensable, car le système d'achat des œuvres de sculpture, adopté par la commission des Beaux-Arts, exige qu'entre le moment où le modèle a été acheté et celui où il sera

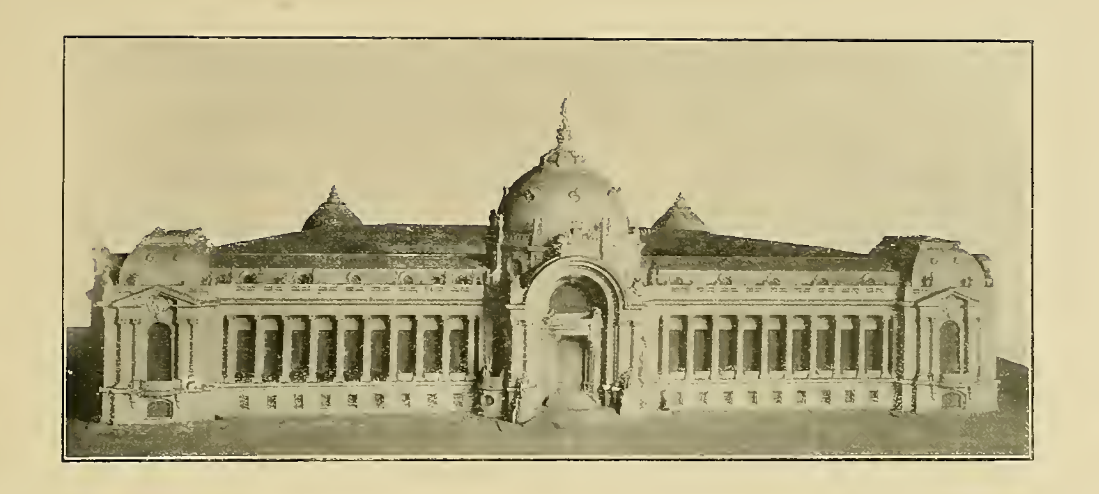
reproduit, la nouvelle acquisition trouve un refuge. Il s'écoule, en effet, forcément un certain laps de temps avant que la commission des Beaux-Arts ait pu statuer.

En outre, les richesses que possède la Ville de Paris demandent une réserve. Elle ne saurait être mieux placée qu'à Auteuil.



CHAPITRE VI

Le Palais des Beaux-Arts



VI

Le Palais des Beaux-Arts

Lorsque vint le moment de s'occuper de l'Exposition de 1900, on arrêta un projet qui consistait à détruire le Palais de l'Industrie et à créer une voie qui, par le pont Alexandre III, conduirait directement des Champs-Élysées à l'esplanade des Invalides. La perspective se trouvait de la sorte agrandie et l'on avait depuis l'avenue Marigny la vue de l'hôtel des Invalides que l'ancien monument masquait complètement.

Mais il fallait remplacer cette dernière construction dont l'utilité était incontestable ; on avait beau en critiquer le goût, la nécessité faisait que l'on continuait à la garder, alors qu'elle avait été édifiée en vue d'une simple exposition.

On décida de remplacer le Palais de l'Industrie par deux palais en bordure de la nouvelle avenue, construits par l'État pour l'Exposition de 1900. La Ville de Paris, dont le pavillon disparaissait d'après les nouveaux plans, passa alors une convention avec le gouvernement, en vertu de laquelle le petit palais, situé à gauche de la nouvelle avenue, lui appartiendrait, une fois l'Exposition terminée.

Quant à l'autre, il doit rester la propriété de l'État qui y installera ce que bon lui semblera. Pour la Ville, l'affectation de son nouveau palais était toute désignée. Elle allait enfin pouvoir y placer les richesses qu'elle acquiert depuis tant d'années au prix de grands sacrifices d'argent, en faire un musée.

De même que l'État possède les galeries du Luxembourg, dans lesquelles il réunit toutes les acquisitions de peinture moderne, de même il était tout indiqué, pour une grande capitale comme Paris, de devenir propriétaire d'un monument et d'y installer ses collections.

Depuis 1889, l'idée de faire un musée de la Ville de Paris avait parcouru un brillant chemin ; d'abord, la modeste installation de la rue La Fontaine, à Auteuil ; puis, comme seconde étape, le pavillon de la Ville de Paris, aux Champs-Élysées, qui réalisait déjà un sensible progrès ; enfin, le Palais des Beaux-Arts, non plus cette fois se cachant modestement à l'ombre de son voisin, mais lui faisant pendant, en bordure d'une des plus belles voies. En sorte que l'on peut dire que, si l'on a attendu quelques années, on n'y a pas perdu et qu'en 1901, la Ville de Paris pourra convier ses habitants et les étrangers à venir admirer les richesses qu'elle réunit avec tant de persévérance.

Le nouvel édifice offre la forme d'un trapèze dont la base est sur la nouvelle avenue. Une façade à grandes arcades, au milieu de laquelle s'ouvre la porte monumentale donnant sur une sorte de pavillon central ; aux deux extrémités de cet immense hall, deux pavillons également de forme presque carrée d'où prennent naissance les deux côtés du

bâtiment qui viennent aboutir aux deux rotondes terminant la façade postérieure.

L'ensemble de l'édifice est percé de baies ouvertes au dehors, formant ainsi tout autour du monument une première galerie extérieure.

Une seconde salle prenant jour par le plafond règne également sur les trois faces du bâtiment; enfin, une troisième colonnade donne directement sur la cour intérieure en forme d'hémicycle.

La simplicité de la construction lui donne un aspect grandiose et élégant, en même temps que la disposition des pièces permet d'y établir une exposition dans des conditions d'espace et de lumière parfaites.

Tel qu'il sera, le petit Palais des Beaux-Arts comptera parmi les plus intéressants monuments de la Ville de Paris.

Sa position en plein centre des Champs-Élysées que parcourt la foule des promeneurs, lui assure un grand nombre de visiteurs et son accès facile attirera tous ceux qui auront le désir d'admirer les collections de peinture et de sculpture qui y seront renfermées.

En attendant que la construction soit livrée à la Ville de Paris, c'est-à-dire en 1901, il était intéressant de savoir quelle destination l'État réservait au petit Palais des Beaux-Arts, pendant la durée de l'Exposition Universelle, puisque c'est à lui que revient la disposition des deux palais, durant cette période?

Poursuivant une idée qu'il avait déjà mise à exécution pendant les années précédentes, le gouvernement aurait l'intention de créer dans les deux palais une exposition d'art rétrospectif.

Déjà une partie de ce si vaste programme avait été réalisée dans les autres expositions universelles. La peinture jusqu'au commencement de ce siècle avait donné lieu à une réunion des plus intéressantes de tous les chefs-d'œuvre de l'art français des XVIe, XVIIe et XVIIIe siècle.

Pour faire suite à cette première reconstitution, une exposition de la peinture française aura lieu dans le grand palais des Champs-Élysées,

comprenant tous les tableaux de 1800 à 1900. On ne pouvait, en effet, choisir meilleur moment que cette année de 1900 pour jeter un coup d'œil en arrière et se rendre compte du travail admirable qu'a enfanté le génie national pendant les cent dernières années.

Quant au petit Palais, l'intention de l'État était d'y installer une autre exposition rétrospective non moins curieuse; il s'agit de l'art et plus spécialement de l'art industriel jusqu'au commencement du siècle. Une Commission avait été réunie et l'on avait eu recours pour diriger ses travaux à la compétence de M. Molinier, le savant conservateur des objets d'art au Louvre.

Rassembler tout ce qui peut intéresser l'industrie dans un pays où la conception artistique avait produit tant de chefs-d'œuvre, où l'on avait su donner à tous les objets qui nous entourent un cachet empreint d'un goût parfait, était un programme suffisamment attrayant et l'on peut être assuré de l'intérêt que susciterait une telle reconstitution. Malheureusement l'œuvre, dont le projet avait été établi, semblait, il n'y a pas encore longtemps, menacée de ne pouvoir arriver à tout le perfectionnement désirable.

Il s'est trouvé qu'après avoir approuvé le projet de la Commission sur les démarches à faire et les dépenses à exécuter, les crédits spécialement affectés à cette Commission n'avaient point encore été votés, de sorte que tous les travaux étaient suspendus.

Les frais, qui devaient être répartis sur les budgets des années 1898, 1899 et 1900, se trouvaient devoir être reportés sur deux exercices seulement, puisque l'année 1898 s'était écoulée, sans que l'on n'eût rien décidé, après plusieurs ajournements en avril, octobre et décembre.

En outre, une telle œuvre nécessite une préparation de longue main et de nombreuses démarches. En effet, lorsqu'il s'agit de réunir des éléments aussi divers s'étendant à toutes les branches de l'industrie, il faut se livrer à des recherches, à des enquêtes de toutes sortes ; tel objet,

coté et connu, fait partie de telle collection, a été acquis par tel musée, ne pourrait être obtenu qu'au moyen de telle démarche! Il y a donc là tout un travail préparatoire qui demande du temps, beaucoup de temps et exige déjà quelques frais ayant certaine importance. Il faut de plus s'assurer du concours des collectionneurs particuliers, ne pas trop prendre aux musées nationaux des environs de la Capitale, pour ne pas leur enlever leur intérêt, mais, au contraire, leur permettre d'attirer autant de visiteurs que possible. Enfin, lorsque tout est combiné, lorsqu'on s'est assuré du concours bienveillant de tous, il faut encore faire transporter les chefs-d'œuvre, ce qui nécessite des frais considérables, les grouper, soit par époque, soit par genre d'industrie, pour captiver de la façon la plus intéressante et la plus instructive le visiteur.

Le travail préparatoire a été exécuté et l'on connaît les éléments qui doivent constituer l'exposition rétrospective des arts industriels, mais, pour mener à bien l'œuvre commencée et qui existe déjà sur le papier, il manque et les subsides, et maintenant presque le temps. L'Exposition universelle doit s'ouvrir le 15 avril 1900 et le petit Palais des Beaux-Arts n'est même pas achevé comme construction. En outre, les frais d'installation d'après le cahier des charges, incombent à la Commission qui doit exposer. Avant donc de songer à placer le moindre objet, il faut décorer le monument et en faire tout l'agencement intérieur. Si l'on pense au peu de rapidité mis à voter les crédits nécessaires pour mener l'œuvre à bien, on trouvera que le temps matériel indispensable pour arriver au but est extrêmement limité.

Heureusement, la Ville de Paris n'a pas à s'inquiéter de ce qui pourra advenir du petit Palais des Beaux-Arts pendant l'Exposition de 1900; une seule chose l'intéresse, c'est qu'il lui soit remis en 1901 et que les travaux d'aménagement aient été exécutés, de façon qu'elle puisse en profiter pour y installer son musée.

C'est à ce moment-là qu'il y aura lieu de se livrer à un véritable travail de reconstitution des collections de la Ville de Paris.

A l'heure actuelle, en effet, l'état des choses veut que bien des éléments essentiels du musée futur soient disséminés dans tous les monuments que possède la Ville.

Auteuil en contient la majeure partie depuis la démolition du pavillon de la Ville aux Champs-Élysées; Galliera, également, où l'on a placé, en attendant l'extension du musée d'art industriel moderne, quantité de marbres dont la place est tout indiquée aux Champs-Élysées; Cernuschi aussi, où l'on a mis à l'abri, en attendant, toute une série de maquettes qui ne trouvaient pas de place ailleurs; les tableaux enfin, mis provisoirement à l'Hôtel de Ville et qui se recommandent tout particulièrement par leur caractère décoratif.

Une fois ce premier travail de reconstitution terminé, commencera la vraie formation du musée.

Que faire du nouveau Palais? Comment comprendre la division des salles, la répartition des œuvres d'art? Y a-t-il lieu d'adopter un ordre plutôt qu'un autre? Autant de questions qui se posent.

De l'examen attentif des constructions, il ressort à première vue que les galeries sont suffisamment nombreuses pour que chacune d'elles puisse trouver un emploi différent. Ne pourrait-on procéder de la façon suivante :

1° Outre la classique séparation des œuvres de peinture et de sculpture, il y a lieu d'établir toute une série de divisions pour lesquelles l'ordre reste à choisir :

La peinture religieuse et la peinture profane, la peinture ancienne, dont la Ville possède de beaux échantillons en assez grand nombre pour remplir une salle intéressante et la peinture moderne, que la Ville acquiert tous les ans, avec le même esprit de suite, en s'attachant à former une collection complète de toutes les grandes

manifestations du travail, les paysages, les portraits, les scènes de genre.

Toute cette partie serait, bien entendu, la plus considérable et formerait le fond même du musée. C'est là que l'on retrouverait les toiles qui, tous les ans, sont acquises par la quatrième Commission du Conseil Municipal après les Salons.

2° Un des attraits du nouveau musée de la Ville de Paris sera l'exposition de ses esquisses.

On sait, en effet, que la préoccupation constante de la Municipalité a été d'embellir les monuments publics lui appartenant, églises, mairies, écoles, hôtel de ville. Ce programme a été suivi fidèlement depuis 1870. En procédant méthodiquement, on réunirait tout d'abord ce qui a rapport à la décoration de l'Hôtel de Ville. On eut recours, pour y arriver, aux talents des maîtres de l'art moderne à qui l'on fit des commandes directes. C'est ainsi que Bonnat, Gervex, Puvis de Chavannes, J.-P. Laurens, etc., eurent chacun à exécuter des panneaux, des plafonds pour les salles de fêtes et de réceptions; on a ainsi réuni les études les plus brillantes des maîtres modernes.

Il eût été fâcheux de ne point faire figurer toutes ces œuvres dans le musée, aussi la Ville de Paris eut-elle l'ingénieuse idée de se rendre acquéreur de toutes les esquisses de ces grands artistes.

Pour compléter cette série et bien que sa place dût être autre part, il serait intéressant de réunir aux esquisses de peinture, la collection des ébauches de toutes les sculptures, faites pour la décoration de l'Hôtel de Ville et qui existent au complet.

Le public aurait ainsi sous les yeux l'ensemble de tous les travaux exécutés et se rendrait plus facilement compte des richesses de l'Hôtel de Ville.

En outre, ainsi qu'on l'a vu plus haut, des concours sont organisés, lorsqu'il s'agit de la décoration des mairies et autres monuments publics.

Quand les concurrents sont classés, la commission retient les œuvres des trois premiers et, moyennant des primes en argent, devient propriétaire de leurs esquisses. En sorte qu'à l'heure actuelle, la Ville de Paris se trouve en possession de toute une série d'études qui forment des documents des plus instructifs sur le mouvement décoratif de ces vingt dernières années. Elle pourra montrer, par ces esquisses de tous les travaux qu'elle a commandés, à quel point elle pousse le soin de tout ce qui touche à l'art et combien elle s'est montrée généreuse et éclairée, en encourageant ainsi les talents de toutes sortes.

Classées par ordre méthodique, après celles de l'Hôtel de Ville, ces ébauches formeraient une salle d'un intérêt d'autant plus puissant, qu'une exposition de cette nature ne se rencontre pas souvent.

3° Un autre élément intéressant sera également la salle des gravures.

Il est rare que ce soit par des achats directs que la Ville procède, mais elle ne pouvait faire autrement que de s'intéresser à cette branche de l'art.

En général, le graveur obtient de la Ville la permission de reproduire un des tableaux lui appartenant. Avec l'assentiment de l'artiste qui a fait la toile, il exécute un dessin de l'œuvre, dessin qui reste la propriété de la Ville, ainsi que chacune des épreuves tirées avant d'arriver au degré de perfectionnement absolu. Ce travail qui a été commencé, il y a déjà quelque temps, se continue d'une façon persévérante ; en sorte que, pour la gravure, dans un temps relativement peu long, on verra une salle très complète, reproduisant tous les chefs-d'œuvre que possède la Ville et particulièrement tout ce qui touche à la décoration de l'Hôtel de Ville, dont on aura un aperçu d'ensemble.

4° Une salle, également, pourrait être destinée à recevoir les aquarelles, fusains, dessins, pastels, dont la Ville possède déjà quelques échantillons.

PORTE D'ENTRÉE DU DOME CENTRAL

(*Palais des Beaux-Arts*)



Barry, phot. et imp. Paris

5° Quant à la sculpture, la grande galerie de façade doit contenir tous les marbres que la Ville possède.

On sait comment se font les acquisitions des modèles, en plâtre généralement, que, sur délibération de la Commission, l'artiste sera chargé de reproduire en marbre ou en bronze. Ici, une difficulté peut se présenter au point de vue de la constitution du musée, Presque toutes les statues achetées ont une destination, à moins d'être une figure de musée exclusivement et sont exposées dans des squares ou des jardins publics, en sorte que le visiteur ne peut avoir une idée générale des richesses de la Ville.

Une solution, qui pourrait parer à cet inconvénient, consisterait à laisser la reproduction dans l'endroit où elle était affectée et à réunir dans une même galerie tous les modèles et les esquisses ; en un mot, à faire pour la sculpture ce que l'on fait pour la peinture, car, dans les concours pour une décoration, les maquettes des concurrents, classés les premiers, appartiennent de droit à la Ville, qui peut encore retenir les réductions au tiers, provenant d'un second concours entre les trois premiers candidats.

Il y aurait là une exposition bien intéressante, au point de vue documentaire et qui permettrait facilement de se rendre compte des conceptions artistiques des maîtres sculpteurs.

6° Il arrive souvent que l'industrie demande à la Ville de Paris la permission de prendre une des sculptures qu'elle a achetées, pour en faire le moulage et livrer la reproduction au commerce.

La Ville n'entend point garder pour elle seule les chefs-d'œuvre qui lui appartiennent; elle veut, au contraire, que tout le monde en profite dans la plus large part possible et accorde généralement l'autorisation de reproduire ses statues ou ses groupes, à une condition pourtant, c'est qu'une des reproductions en bronze lui revienne à titre de reconnaissance.

Il semble qu'une des petites salles du Palais des Beaux-Arts serait tout indiquée pour recevoir les bronzes acquis de cette façon et donner ainsi une marque de la sollicitude de la Ville de Paris pour son commerce.

7° Les médailles et les vitraux ne sont malheureusement pas en quantité suffisante pour permettre d'en faire une exposition à part.

Il est à regretter que la Ville ne cherche pas à donner à cette branche de la production artistique l'impulsion et le mouvement qu'elle a communiqués aux autres, car, les amateurs particuliers n'ont pas souvent les moyens fort coûteux de favoriser cette manifestation de l'art.

Ainsi qu'on peut s'en rendre compte par ce rapide aperçu, le musée de la Ville de Paris en 1901 se classera parmi les plus importants. Pourtant, le double travail de réunion et de classification sera souvent embarrassant.

Que vont devenir, par exemple, les tableaux dont je parlais plus haut et qui ont été placés provisoirement à l'Hôtel de Ville?

Il semble, en effet, fort difficile, surtout lorsqu'on ne peut les remplacer par rien, de les retirer des pièces où ils étaient placés, alors qu'on était habitué à les y voir et bien qu'il ait été convenu qu'ils ne devaient point y séjourner.

Un avis, émis par beaucoup d'artistes, qui rendrait la solution de la question facile, tout en satisfaisant tout le monde, serait de prélever, sur les sommes que la Ville de Paris destine aux achats annuels, une certaine partie dans le seul but d'acquérir des œuvres nouvelles destinées à remplacer celles devant figurer au musée.

Cette mesure, prise dans les années 1899, 1900 et 1901, permettrait d'obtenir un nombre de tableaux suffisant pour remplacer ceux qui sont destinés au musée de la Ville.

En outre, ce système répondrait à une réclamation que quelques artistes font souvent.

« Lorsque la Ville de Paris a acheté notre tableau, disent-ils, c'était dans le but de l'exposer et nous n'aurions pas vendu dans les mêmes conditions, si nous avions été assurés que notre œuvre était destinée à entrer provisoirement à l'Hôtel de Ville et à y rester peut-être. »

Il est vrai que la Ville peut répondre : « Du moment que le tableau est acquis, j'ai le droit d'en disposer. »

Nous touchons ici à la question très délicate du prix d'achat et, si l'on se permet d'émettre une opinion sur ce sujet, c'est qu'il doit y avoir, pour la Ville de Paris, matière à réaliser des économies qui pourraient lui donner licence d'acheter des œuvres d'art plus nombreuses.

D'abord, doit-on croire que la Ville de Paris puisse répondre tout à fait comme un simple particulier : « Une fois l'œuvre achetée, j'ai le droit d'en disposer comme bon me semble ? » Non, pas absolument ; car, dans l'esprit du vendeur, il existe toujours une condition tacite, c'est que son œuvre sera exposée dans un musée public.

De plus, alors même que l'artiste n'aurait point cette idée en tête, ne serait-il pas préférable de la lui suggérer ? Car, en somme, celui dont l'œuvre est acquise par l'État ou par la Ville est doublement privilégié : d'abord, le fait d'avoir une œuvre achetée dans ces conditions est une consécration, un honneur ; en outre, avoir une toile exposée dans un musée public est toujours une excellente chose. Il n'y a pas lieu à prononcer le mot de réclame, quand il s'agit d'art, mais, il est de fait qu'un peintre dont les toiles sont publiquement exposées tous les jours a plus de chance d'être connu que celui dont les tableaux n'ornent que des galeries particulières.

Telles sont les raisons que l'on peut faire valoir aux artistes pour leur proposer un prix raisonnable de leurs œuvres ou, tout au moins, leur faire abaisser considérablement leurs prétentions.

Un second facteur non moins important est l'achat... j'allais dire, au comptant.

Il s'est passé dernièrement un fait assez curieux et qui vient donner un appui typique à cette opinion. Un sculpteur ayant exécuté une grande figure se vit pressenti pour l'achat de son œuvre, par la Ville de Paris et par l'État. La première lui avait fait demander le prix qu'il en désirait, ainsi que cela se pratique au Conseil Municipal de Paris à l'heure actuelle, puis elle avait laissé le temps s'écouler et l'artiste indécis sur le sort qu'aurait son œuvre. Quelque temps après, le Directeur des Beaux-Arts le pria de venir lui parler et lui fit la proposition suivante. « L'État a jeté son dévolu sur votre œuvre, nous désirons l'acheter et nous savons d'ailleurs quel prix on peut l'estimer au juste. Elle sera exposée en public, donc vous aurez tout à gagner. Voici ce que je vous propose ; la Ville de Paris vous a laissé dans l'indécision, vous lui avez demandé un prix double de celui que nous vous offrons, mais vous ne savez pas encore si l'acquisition sera définitive. Voici, au contraire, la somme que nous payons, vous n'avez qu'à signer l'acte de vente et l'argent vous sera remis de suite. »

L'artiste, qui d'ailleurs avait beaucoup d'appui au Conseil Municipal, refusa parce qu'il était moralement sûr qu'on prendrait son œuvre ; mais, j'en sais beaucoup d'autres qui n'auraient point hésité. « Un bon tiens vaut mieux que deux tu l'auras ! » dit le proverbe qui est toujours vrai.

Il est certain qu'un pareil système d'achat au comptant permettrait d'économiser des sommes assez considérables pour acheter quelques tableaux de plus, par an. Il faudrait, d'abord, proposer un prix à l'artiste, au lieu de lui laisser exposer une prétention qu'il ne court aucun risque à faire très exagérée, puisqu'il peut toujours en rabattre.

On pourrait, en second lieu, payer au comptant. Une fois la Commission décidée à acheter une œuvre, qu'elle en offre le prix qu'elle veut y mettre et que l'affaire soit conclue immédiatement !

Enfin, pour que rien n'échappe à l'attention vigilante de la Commis-

sion, ne pourrait-elle mettre, tous les ans, une somme, prise sur le budget des Beaux-Arts, à la disposition de l'Inspecteur des Beaux-Arts de la Préfecture de la Seine. En effet, il arrive, à chaque instant, qu'une occasion se présente qu'il faut saisir au vol, c'est un marchand qui possède une œuvre d'art curieuse, c'est une vente d'atelier d'artiste, ce sont, enfin, toutes les petites expositions qui s'ouvrent, en si grand nombre, tous les ans à Paris et dans lesquelles peut se trouver une peinture ou un morceau de sculpture intéressant. Je sais bien que, la plupart du temps, elles ne méritent pas d'attirer l'attention de la quatrième Commission, mais, il peut arriver aussi que lorsqu'une bonne aubaine se rencontre, le temps qu'elle soit signalée et qu'on ait, pour en profiter, la sanction de la quatrième Commission, l'occasion est déjà loin.

C'est afin d'obvier à cet inconvénient, qu'il semblerait utile de mettre à la disposition de l'Inspecteur des Beaux-Arts de la Préfecture de la Seine, une somme relativement de peu d'importance et dont il pourrait disposer immédiatement, en cas de besoin. C'est une délicate question de confiance, mais qui a pourtant son importance. D'ailleurs, le contrôle sur le mérite et le prix des œuvres achetées ainsi, sous la pression de l'occasion, se ferait facilement d'une année à l'autre.

Conclusion

Souvent on a formulé, contre les musées et l'état d'esprit que leur formation et leur développement ont créé, des critiques sévères. On a pu soutenir, jusqu'à un certain point, qu'ils n'avaient pas atteint le double but qu'ils doivent poursuivre : assurer la connaissance des maîtres

d'autrefois, et perpétuer la tradition. On en est même arrivé à cette constatation que le musée, au lieu d'être le temple de l'art, n'était plus devenu, la plupart du temps, que la consécration du bibelot, c'est-à-dire de toutes les productions qui, tout en présentant au point de vue de l'exécution un caractère artistique, sont souvent, sous le prétexte de faire de l'art pour l'art, des merveilles d'inutilité; on reproche aussi aux musées de contenir une autre sorte de bibelot, l'objet, ou le tableau, ou la statue qui arraché à son milieu, à l'ensemble qu'il contribuait à embellir, perd tout son caractère.

Sans doute, jusqu'à la fin du siècle dernier, la façon d'envisager les arts avait permis de créer cette grande harmonie dans les ensembles qui est la caractéristique de la beauté.

La richesse, concentrée entre les mains d'une classe peu nombreuse, servait à rétribuer les artistes en tout genre, qui, chacun dans leur spécialité, contribuaient à embellir les demeures des seigneurs, des rois ou des privilégiés de la fortune.

Mais ces castes étaient composées de personnalités bien vivantes, qui s'efforçaient de donner à tout ce qui les approchait un cachet d'élégance. De là vient que, les objets les plus usuels, tout ce qui nous entoure dans notre vie privée était le sujet de travaux et de recherches de la part des artistes, même les plus en vue. Ce caractère d'utilité, de participation à une œuvre commune, qui dominait dans l'esprit de tous, architectes, peintres, sculpteurs, décorateurs, tapissiers ou autres, aida puissamment à créer ces chefs-d'œuvre où tout est à sa place et dans son cadre.

Ainsi préoccupés par ce seul souci, les artistes, on le conçoit aisément, n'avaient point l'idée de créer la pièce de musée, *la généralité*.

Est-il encore possible de nos jours de revenir à ces règles et les conditions de la vie moderne n'ont-elles point tellement changé, qu'on ne puisse plus les appliquer? C'est fort probable. La répartition actuelle de la richesse fait que la fortune particulière n'est plus susceptible de

prendre la tête du mouvement artistique et de provoquer l'éclosion de tous ces monuments ou châteaux qui existaient autrefois. Pour quelques esprits épris d'art, qui s'imposent, malgré leurs grosses fortunes, des sacrifices constants en vue de l'encourager et de le faire travailler, combien se contentent des produits de la fabrication moderne infiniment plus économique !

Cette première source de production étant devenue insuffisante, force est donc de recourir à l'État ou aux grandes Villes, à la fortune publique. Quels seront alors les endroits où ces Mécènes impersonnels pourront convier l'art à s'employer ?

Le nombre en devient singulièrement restreint. Les églises, les théâtres, les bibliothèques, les monuments, et fatalement les musées pour les collections anciennes, édifices qui ne peuvent contenir que tout ce qui a trait à la vie publique. De là ce caractère imprécis, ce manque de côté pratique, puisque les artistes n'ont eu comme but que de faire des œuvres d'exposition en public et non pas de penser qu'on peut leur donner une forme et une destination qui les feraient rentrer dans leur objet courant de la vie privée.

Plus les choses iront et plus cette idée se développera : qu'il n'est point de salut hors des commandes officielles. Pour remédier à une situation qui tendrait à localiser les productions artistiques dans la catégorie des pièces de musée et pour redonner l'essort que l'on a constaté dans tous les siècles, l'État ou les grandes Villes, qui, par la force des choses, se trouvent élevés à la dignité de Mécènes, ne devraient-ils point remplacer l'œuvre entreprise par l'initiative privée d'autrefois et favoriser largement ce qu'on pourrait appeler l'art courant ?

Ici encore, l'utilité du musée s'impose, tout différent pourtant de ceux déjà existant : exposition pratique des choses de la vie ; éducation populaire artistique déjà commencée, à développer sur de plus larges bases ; élégance et cachet donnés à tout ce qui nous entoure ; création

d'un style moderne, voilà tout un programme étendu. Il est facile de répondre que ces musées existent. En principe certainement, mais non point dans l'exécution, c'est-à-dire qu'on est arrivé dans l'art industriel, tel qu'on le comprend actuellement, à déguiser sous des aspects très esthétiques des objets de la vie courante, mais que le résultat a été de leur enlever leur caractère usuel, d'en faire des objets de vitrine, résultat diamétralement opposé à celui que l'on cherche.

Quant aux autres musées, leur existence n'est pas moins indispensable. Peut-être l'agencement des galeries et des collections donne-t-il lieu à des controverses, et déjà à l'heure actuelle, un nouveau mouvement se dessine, qui tend à donner à la façon d'exposer les chefs-d'œuvre, les caractères de la reconstitution, en groupant pour une même époque, toutes les manifestations de l'art. Mais l'essentiel est de savoir où trouver ces chefs-d'œuvre du passé.

Et même, à l'heure actuelle, malgré la richesse de nos musées nationaux, nous avons encore beaucoup à tenter pour leur développement. La connaissance approfondie des maîtres étrangers, et de leurs œuvres, non seulement de celles qui sont exposées publiquement, mais surtout de celles qui pourraient être achetées, serait fort utile et rendrait de grands services, ainsi que la recherche des chefs-d'œuvre du génie national, qui se sont répandus à l'étranger et qu'il serait désirable de faire revenir en France.

Quelles qu'aient été les fortunes des diverses civilisations, brillantes ou obscures, durables ou éphémères, le temps est toujours survenu qui a fini par tout niveler. L'histoire elle-même, qui en est restée, n'offre dans son essence rien d'absolu, contredite souvent, établie sur vingt bases différentes, impossible à contrôler même avec les puissants moyens d'investigation de l'érudition moderne. Les idées aussi subissent constamment des évolutions. Une seule chose survit, l'art, fondé sur le culte de la nature et de la beauté, l'art dont la flamme se

transmet à travers les âges, subissant jusqu'à un certain point, dans ses manifestations, la marque des temps, mais élevant toujours les esprits, et faisant vibrer ce qu'il y a de généreux dans l'humanité.

Les musées de la Ville de Paris en offrent le plus bel exemple.



TABLE DES CHAPITRES

et des

ILLUSTRATIONS

CHAPITRE PREMIER

CHAPITRE II

CHAPITRE III

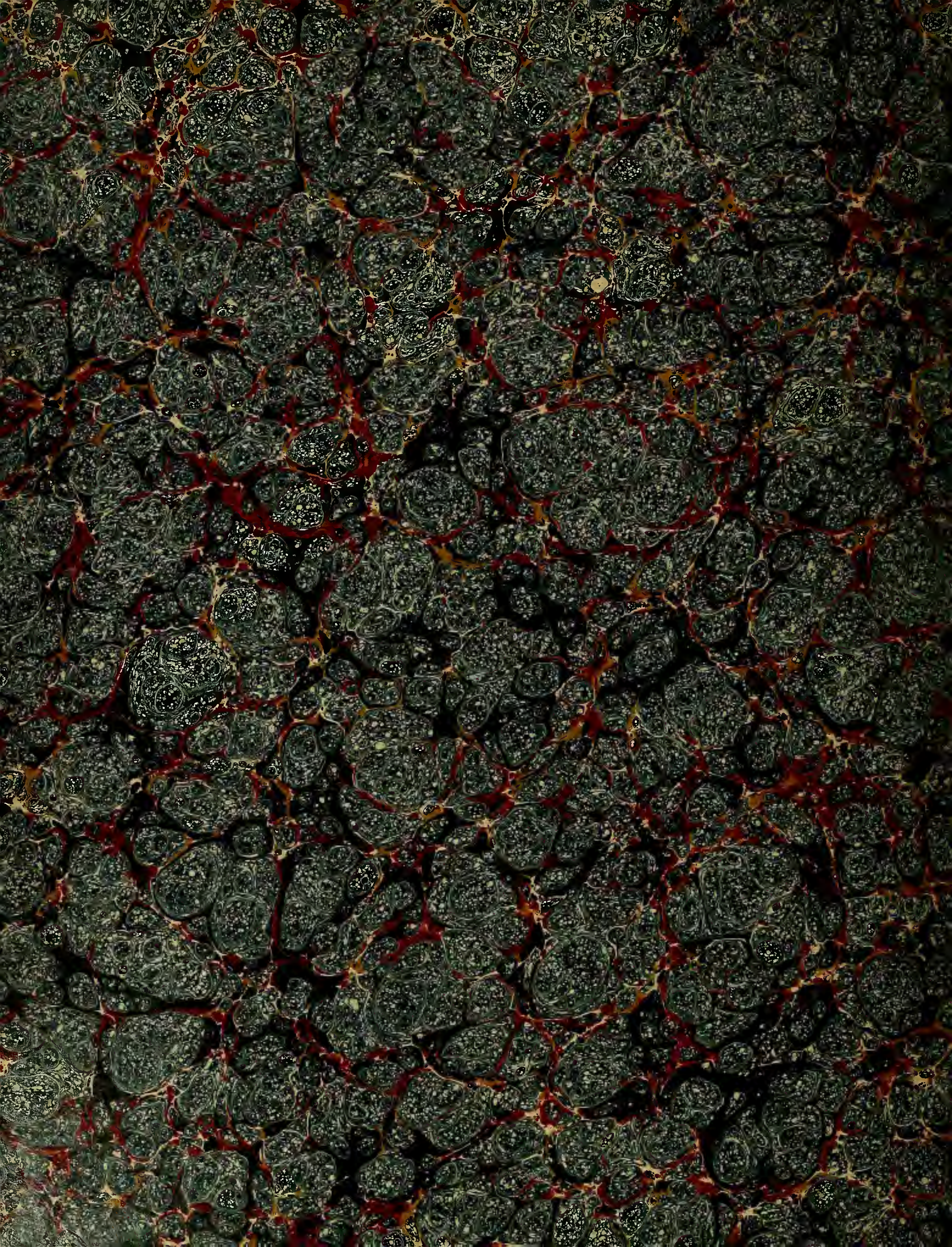
CHAPITRE IV

CHAPITRE V

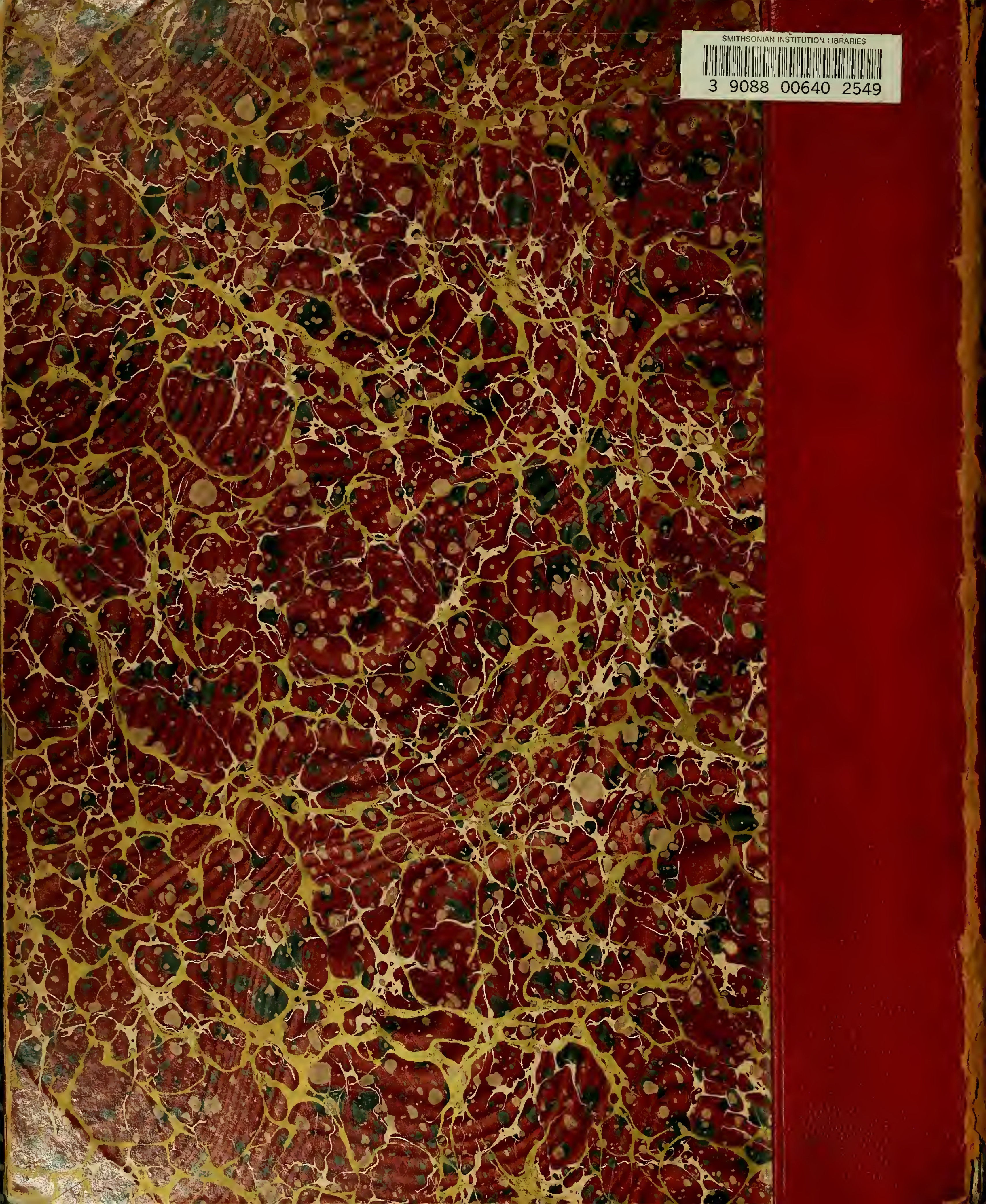
CHAPITRE VI



41 585. — Imprimerie Lahure, rue de Fleurus, 9, à Paris.






SMITHSONIAN INSTITUTION LIBRARIES
3 9088 00640 2549